

نفا

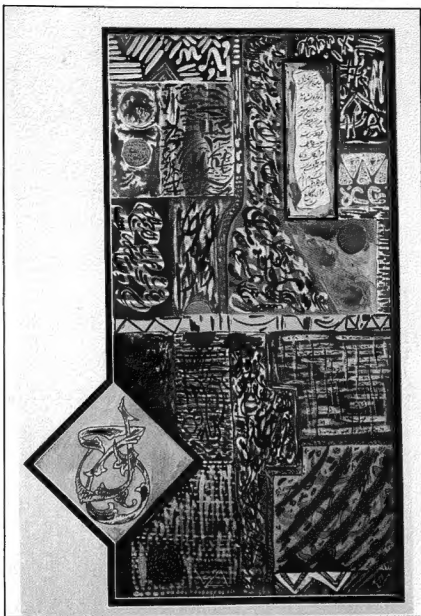
NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

نزوى، مدينة التاريخ والعلم والتراث ■ الشجرة كموضوع للتأمل
الفلسفي ■ مقالة ضد الجسم والتستيف ■ من غادة السمان حتى أحلام
مستقاهي ■ الهويات بين السرد والتشكيل الأيديولوجي ■ البعد
الصهيوني في نظرية المركزية الأوروبية ■ الدراسات الجاهلية في
المغرب ■ من الشعر الهنقاري المعاصر ■ سوناتا الخريف، سيناريو
برجمان ■ موسيقى لورينا ميكانيت ■ سجل هنري بين توك وكومت.
واقراء جيرا ابراهيم جيرا ■ غوتترغراس ■ لويس عوض ■ جمال
القيطاني ■ رضوى عاشور ■ لطفي اليوسفي ■ ظبية خميس
■ آمال موسى ■ الطاهر بن جلون ■ مبارك العامري ■ أبو لينير
■ عبدالقادر الشاوي ■ عبدالله خليفة ■ حسين العبري ■ جبار
■ ياسين ■ خليل التميمي ■ محمد القيسي ■ منذر مصري
■ هيفاء بيطار ■ وليد معماري ■ والشاعر الهندي المنتصر
لويس أويتس... وأسماء وموضوعات أخرى.

العدد الثالث والثلاثون - يناير ٢٠٠٢ - شوال ١٤٢٢ هـ





▲ اللوحة بريشة الفنان التشكيلي: محمد مهدي جواد - سلطنة عُمان.

► الغلاف الأول: لوحة للفنان التشكيلي عبدالرسول سلمان - الكويت. وكذلك صور ص ١١ من معرض له أقيم في مسقط ٢٠٠٢م



رئيس مجلس الإدارة

سعيد بن خلفان الحارثي

تصدر عن :

مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والإعلان

رئيس التحرير

سيف الرحبي

مدير التحرير

طالب المعمرى

محرر

يحيى الناعبي

العدد الثالث والثلاثون

يناير ٢٠٠٢م - شوال ١٤٢٣هـ

مناجات المراسلة : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي: ١١٧، الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)
أسماء : سلطنة عُمان ريال واحد - الامارات ١٠ درهم - قطر ١٥ ريالاً - البحرين ١٥ دينار - الكويت ١٥ دينار - السعودية ١٥ ريالاً
الأردن ١٥ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٢٥ جنيهات - تونس ديناران - الجزائر ١٢٥ ديناراً
ليبيا ١٥ دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٩٠ ريالاً - المملكة المتحدة جنيهان - أمريكا ٣ دولارات - فرنسا ٢٠ فرنكاً - إيطاليا ٤٠٦٥ ليرة.
اشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عُمانية (تراجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي: مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والإعلان ص.ب: ٣٠٠٢
الرمز البريدي ١١٢ روي - سلطنة عُمان).

نزهة قصيرة في حقولِ شاسعة

الصوت، الزمن، والغياب

﴿وكل إنسان أزمانه طائر في عنقه﴾
(سورة الإسراء)

«أرى العيش كنزاً ناقصاً كل ليلة
وما تنقص الأيام والدرهم ينفد»
(طرفة بن العبد)

ما يبعث على الدوار والإرتباك والتشظي، هو ذلك التماطي أو التفكير في الموضوعات الأكثر جدية وواقعية- رغم غيبيتها- وتدميراً، كالزمن والموت والغياب في المجهول القادم لا محال، والإمحاء والفناء. يضطرب المرء حدّ تغيير الوجهة وتكريس الوقت لنسيانها وتجاوزها المؤقت بالضرورة، فكأنما الحياة بضجيجها وسعيها، بحبها وكرهها وشورها الكثيرة: بكل ما تفصح عنه وتخترنه من حركة ودأب وطموح، ليس إلا نسيان تلك الواقعة الرهيبة، واقعة الموت والزمن والفناء. تتراكم الغيابات والجروح في أعماقنا جزء الحركة والسعي في دروب الحياة، وعبر الصمت والفراغ، تتراكم وتتشعب كأنها مقدمات أولى، تمارين الممثل على خشبة، قبل أن ندلف في الغياب الأبدى الذي حملنا وشم حتميته الصارمة منذ صرخة الولادة وربما قبلها بقرون.

كل شيء يذكرنا بهذا الغياب القاهر، بالتغير وعلاماته التي نستشعرها ونرقبها على أجسادنا التي تنحدر نحو الضعف والوهن، نرقب التغير ونحاول التكيف معه لأننا لا نملك شيئاً تجاه هذه القدرة العمياء. نرقب ونلاحظ التغير في مرآة الآخر الذي عرفناه ذات يوم ضاحكاً بالحيوية والمرح، وإذا به مليناً بالتدوب الجسدية والروحية، بالتجاعيد وعلامات الإنحدار نحو الغروب الأكيد، حتى ممثلي السينما الذين شاهدناهم في مطلع العمر، وهم كانوا كذلك، نشاهدهم الآن، ليس لملاحظة أدائهم التمثيلي وإنما إلى ما فعل الزمن بوجوههم وأجسادهم رغم كل المساحيق والحيل التي يحاولون بها، تغطية هذا الفعل التدميري: وماذا فعل بنا؟

كل شيء يذكرنا بالزمن والغياب في هذه المناطق المدارية التي تلتهم الفصول كما يلتهم الوحش فريسته، كما يلتهم

الموت ضحاياها بشهية شبة لا تنتهي؛ من السحب العابرة، فوق سماءات مقفرة بحيواناتها وأطيافها التي لا تلبث أن تضمحل وتتلأشى. إلى الجبال الغامضة التي من فرط قدمها وصلابتها يمكنك أن ترى أساطير الخلق تلهث على أديمها كالوعول الهرمة، بحثاً عن أنزلها في خضم الأزمنة.

كل شيء يذكرنا بالموت ويلح ويستحوذ على مشاعرنا وتفكيرنا، خاصة في هذه البرهة التي نعيش من التاريخ، حيث استعراضات الفناء الأكثر تطوراً وبذخاً، حيث آلة الدمار والحرب البالغة السطوة والفك، حيث العنف احتل مسرح الحياة كاملاً، من أناشيد الأطفال ولعبهم وإعلانات التلفزيون وأدوات الاستخدام اليومي، إلى عويل الحيوانات والطيور في أقفاصها التكنولوجية. حتى الأضرار الالكترونية التي بضغط الإصبع الأصفر، يمكنها أن تبديد الكون عدة مرات.

يشعر الكائن الحديث أنه محاصر بألة الموت، وأكثر ضعفاً وهزالاً من سلفه البدائي في مواجهة تلك القوى الخارقة للسيطرة والسحق. لم يكن الأسلاف البدائيون يقيناً، يحتلهم الذعر والهواجس من غموض قوى الطبيعة وبطشها، مثلما عليه الآن، أمام سطوة القوة ولهب الجحيم الذي صنعه البشر بعبقريتهم، حتى استحالت العالم إلى صرخة احتضار طويلة، التي ربما سيختصرها بطلقة الرحمة أحد قادة هذا التاريخ ومعتوهيه..

يحار المرء ويهرب ما استطاع الهرب من أكثر الحقائق واقعيةً وصدقاً، الحقيقة التي تندحر أمامها جميع الوقائع والصوريات التي تبدو بالغة النسبية أمام جبروتها وكما لها المطلق.

هذه الإزدواجية التي دوخت البشرية منذ بداياتها على هذا الكوكب، وطوّحت برأس الجميع، من البشر العاديين، حتى الفلاسفة والنخب التي تحترف التأمل والمعرفة والتفكير. فلم يعد لدى معظمها بارقة وضوح، أمام هذا العبور السرابي الكئيب، بين ولادة قسرية لا خيار للكائن

فيها، ويراثن موت أكثر عناداً وإكراهاً.. لم يعد من عزاء أمام هذا اللغز المفعم بمجد العبث، عدا التمسك بأهداب خلود الروح أو رحلة الإقامة الأبدية.

جبل بعد آخر يولد البشر ويمضون نحو انحدرهم المقتوم، نحو الشيخوخة، إن أدركوها، والموت.

أجيال تتقاذفها الأزمنة كلعبة شطرنج رتيبة ودموية. لا أحد يستطيع العد والإحصاء. المقابر تزحف فوق بعضها في ليل العالم الذي استحالت إلى مقبرة شاسعة من الأنين والغرقى، والجراح المفتوحة على مصراعها، في الحروب والصراعات وسحق القوي للضعيف حتى من غير مصلحة واضحة أحياناً عدا رغبة الإبادة في حد ذاتها، مشهد الجزيرة، كصفة غريزية أصيلة في الكائن البشري، أخذت أبعادها اللامحدودة في عصرنا «الحضاري» الراهن..

كل شيء يتداعى باتجاه الموت والفناء، الإختفاء والغياب، يكفي أن تحقّق في راحة يدك قليلاً، كي تتذكر الذين عبروا حياتك لهذا العام، من أحبة وأصدقاء، ومعارف- ما أفسى غياب من تحب- يتداعون حتى تخالهم بشربة كاملة عبرت من غير أمل في عودة أو لقاء، لحظات الفراق والغياب عبر الشوارع والمحطات والمطارات التي تشبه موتاً مصغراً لا يفتأ ينزف في أعماقك لا يفتأ تكابد مسراه الأليم. يكفي أن تتذكر لحظات الغيبوبة التي رحلت في تخومها وأنفاقها المظلمة التي لن تكون ثمة عودة منها، لكنك عدت، ربما بسبب تميمة أحاطتك بها أمك الراحلة. أو بسبب نجمة حائرة في الأفق، كانت الأقوام الغابرة تهتدي بها في ترحالها الطويل بين الفجاج الصفرية.

كل غيبوبة هي مشروع موت رجعت من منتصفه، كان يمكن أن تذهب إلى آخره وتكون العودة مستحيلة، لكنك عدت، وعلى شفتيك طعم الإفتراس لجلد العصور الأزلي. عدت من غيبوبتك، حين سقطت في طفولتك وأنت تصلّي حتى أمر «الشيخ» بقطع الصلاة لإسعافك والرجوع إلى الحياة من جديد..

والأخطار على عتبة الخلود التي تسترقها الحية في رحلة العودة، يعود إلى مسيرة وشقاء الإنسان الفاني. لا يهدأ بال (جلجامش) إلا حين يلتقي (سدوري) ربة الحانة لتخفف من روعه بإفهامه نقصان وفناء البشر كطبيعة جوهرية وجبلة، أمام كمال الآلهة وخلودها. هذه الملحمة البابلية الأولى في التاريخ لا تختلف كثيراً في جوهرها عن أساطير وتصورات أخرى في أزمنة مختلفة حول واقعة الموت والفناء. فشعب (الهورتوت) الذي كان يعتقد بأن الإنسان وُلد خالداً، لكن الموت نزل به بسبب خطأ ارتكبه الرسول الذي كان يحمل الرسالة، بسبب الحقد، أو أنه لم يصل في الوقت المناسب.

في الأسطورتين هناك الصدف التي ستقلب المصائر والتاريخ رأساً على عقب: الأفعى السارقة هناك والرسول هنا.

كانت الجماعات البشرية الموعظة في التاريخ قبل انبثاق الوعي واستوائه، تعرف الموت عبر الإحساس والحدس، وربما الحيوانات كذلك، عكس ما كان يعتقد (فولتير) بأن الموت عُرف عبر «التجربة» وهذه المعرفة خاصة بشرية لا علاقة لها بالحيوان.

ربما كانت نظرة فيلسوف «الأنوار» ومركزية الإنسان المفرطة في تبوُّه السيادة المطلقة، على سائر المخلوقات، التي ثبت نقصانها لاحقاً، جعله ينكر حتى فضيلة الإحساس لدى الحيوان بقرب نهايته. هناك دراسات أثبتت على نحو عميق، كون الحيوانات تملك مثل هذه المشاعر، فالفيل مثلاً، حين يراوده إحساس النهاية والأجل المحتوم، يفصل عن الجماعة أو القطيع وينتحي مكاناً بعيداً ليقضي فيه نَحْبَهُ.

تمضي مسيرة الإحساس بالموت والوعي بفدائحه، إلى مسالك متشعبة عبر العصور والجماعات والشعوب، لتبلغ ذروة من ذرى ذلك الوعي الحاد بزوال الكائن وعيوره السريع، في الحضارة الفرعونية، بعد البابلية، السومرية، فالوعي المأساوي لدى الفراعنة بحقيقة الموت، جعلهم يتعاملون مع مُعطى الحياة الدنيوية، تعامل المسافرين في

كانت تلك بداية الدخول في ظلمات الغياب والفناء التي تعود من منتصفها، لتواصل الحياة على جسر من الغيابات والكوابيس والهدم للأشياء والأماكن والشخصيات حتى آخر الرحلة. كل رحلة هي نوع من غيبوبة وانخفاف، كل سفر هو امحاء وتجدد وغياب، بمثابة تمرين على استيعاب الغياب الأكبر والفناء.. في النوم تفتتح الأفاق والفضاءات كل ليلة على قارات تنمحي فيها وتتغير وتغير الأماكن والوجوه، الموتى والأحياء، لتعايش في تلك الأصقاع الحلمية. في الترحال تعود إلى تلك الأماكن التي هجرتها وهجرتك، لتشاهد عمليات التدمير الواضحة والخفية، لسيرورة الزمن، العاصفة.

حتى في رحلة الجماع هناك نوع من موت وغياب، تعبّر عنه تلك اللحظة المحتمة بين الذكر والأنثى وهي تقذف حمولتها لتدخل في الفراغ والعدم، بعد غيبوبة النشوة التي تحاذي وتخترق غيبوبة الإحتضار.



في تاريخ المعرفة والوعي البشريين منذ العصور البدائية، اكتسب هذا الوعي وهذا الإدراك المميز لواقعة الموت والتغير والفناء، صفات الحيرة والدهشة، ومحاولة الترويض المستمر بوسائل شتى لهذا الوحش الأسطوري الذي يسري في الحياة مجرى الدم في عروق الكائنات. و«الأقرب من جبل الوريد» حسب الآية الكريمة. كانت الدهشة البالغة، لدى الشعوب الأولى في التاريخ، أفضت بالضرورة إلى تلك التصورات المجروحة بصدمة الموت، والخرافة، قوام ملأه الأدب التي ظلت مشاعرها وأخيلتها خالدة حتى اللحظة الراهنة. فمنذ حيرة (جلجامش) أمام موت صديقه (أنكيدو) واضطرابه حدّ الهياج والجنون، أمام ذلك الحدث المفاجئ، الذي زلزل كيانه ولا يستطيع أن يجد له أي مبرر أو تفسير، وحتى نهابه في البحث عن ترياق وعزاء، لهذا الهجوم الكاسر من قبل الموت. وحصوله، بعد رحلة مليئة بالكوارث

رحلة قصيرة، صوب مستقره الأعلى، صوب الخلود والأبدية. وجعل نظرهم إليها نظرة ربية واغتراب يلامس حدود الاغتراب «الميتافيزيقي». وكما عبر (شينغلر) في كون الروح المصرية القديمة، لم تر نفسها إلا في مرآة العابر، لتسأل أخيراً أمام قضاة الأموات.

هذا الوعي الجدي المتعاطف برعب الزمن والموت، جعل الروح الفرعونية تحترق كل ما له صلة بحياة البشر الأرضية. إحساس بالتيه والضيايق وانعدام قيمة الحياة جعلهم «يضعون أول حجر في بنيان النزعة العدمية» حسب ابراهيم الكوني. من هنا كان اهتمام المصريين القدماء منصّباً بشكل استغرق جل تفكيرهم وعبقريتهم في الفن المعماري والبناء على «بيت الحنين والحق والأبدية» البيت الأخروي. فأقاموا وشيدوا تلك الآيات المعمارية، الباذخة، التي ظلت ومازالت في بهائها الميتافيزيقي عبر كل هذه القرون.

يكفي أن تذهب في مساء من مساءات القاهرة، قبل غروب الشمس لتشاهد ذلك الضياء البرزخي المهيب، تلك الظلال الشبحية القادمة من الماضي ومن أرواح أضنتها هواجس الموت والزمن والغياب. وعلى النحو نفسه كان برج بابل عند البابليين كرمز لنزوع البقاء والخلود في مواجهة الزمن وانقلاب الأحوال.

أما (بوذا) أو (سيدهارتا) ذلك الأمير الذي نشأ في نيبال، على سفوح الهماليا، في أسرة ملكية. بوذا المتمرّغ في الشرف والنعيم، ما أن خرج من قصره العائلي وشاهد لأول مرة في حياته، أشخاصاً تجلّت فيهم آثار الزمن، من مرض وشيخوخة وفقر وموت، حتى أطلق صرخته الأولى «أرى في كل مكان أثر التغيّر، لهذا السبب قد اغتم قلبي. يهرم الناس ويمرضون ويموتون، أليس هذا كافياً لهدم كل رغبة في الحياة».

بوذا الذي غاص واستبطن أكثر من غيره ظلمات الشر في أعماق الكائن البشري، مما أفضى به، رغم تعاليمه الخلاصية التي سطّحها مريدوه لاحقاً، باستثناء «زن» الصينية البالغة العمق والجمال، عكس الهند التي يصفها

(ميشيما) بالبوذية القذرة، إلى تلك النزعة العدمية في رغبة زوال الكون أو عدم وجوده أصلاً «رائع أن نتأمل الأشياء، لكن الأروع ألا يكون هناك أي شيء» أو عبارته التي يلتقي فيها مع (شوينهور) «العالم حلم يجب أن نتوقف عن حلمه».

لكن بوذا الحكيم وهو ينشر تعاليمه ومواعظه وسط حشود المؤمنين به، حول الحقائق الأربع والطريق ذي الفروع الثمانية، يلقي عظمته الأولى في حديقة الوعول العزيزة على قلوب أنصاره في (بينارس). وعظة النار التي أبان فيها بأن كل شيء يحترق، كل شيء تلتهمه النيران، الأشياء والأجساد وكذلك الأرواح. هذه التصورات ستقضي به على رؤية التقمص و«التناسخ».

في تلك الحقبة حين كان بوذا: في القرن الخامس قبل الميلاد، كان (هيراقلطس) الفيلسوف الإغريقي، يفكر بعودة الأشياء إلى النار الخالدة. ورغم عقلانية هذا الفيلسوف وماديته، فإن هذه الفكرة تميل إلى التدمير أكثر مما تميل إلى البناء حسب (بورخيس) وبعض شارحيه.

في تلك الحقبة، كان فلاسفة الإغريق الأوائل، السابقون على سقراط. كهنة المعرفة الأثريين أيما إثارة على قلب (نيتشه) والذين يصفهم بفلاسفة العصر الإغريقي المأساوي الأول، يكتبون «الأنساق الكبرى» في تاريخ الفلسفة، التي كانت بالنسبة لهم عزاء وغاية في حد ذاتها أمام صحراء العدم والموت.

اهتم هؤلاء الفلاسفة بواقعة الموت، محاولة الإجابة على هذا الحدث الجسيم. وأول نص فلسفي يتحدّر من تلك الحقبة حول صفة الفناء الملازمة للأشياء كطبيعة جوهرية في لبّ تكوينها، هو شذرة (انكسماندر) التي تقول «أن الأشياء تفنى وتنحل إلى الأصول التي نشأت منها، وفقاً لما جرى به القضاء، وذلك أن بعضها يعوض بعض وتدفع جزاء الظلم كما يقضي بذلك أمر الزمان».

ويعلّق نيتشه على الشذرة باعتبارها «بياناً غامضاً لمتشائم حقيقي» وهو يفسر الشذرة، بأن الدمار والموت هما الجزاءان اللذان تتحمّلهما الأشياء الجزئية عن

جرميتها المتمثلة في الخروج على الأساس الخالد للوجود.

أما (هيراقلطس) فقد هيمن على فكره ذلك الطابع الغظيم لزنوال الأشياء والكائنات، وهو ما فرض عليه مبدأ التغير الجذري، باعتباره الأساس الحاسم لمسار الواقع والحياة. «إننا ننزل ولا ننزل الأنهار مرتين، وإننا موجودون وغير موجودين».

في العصور اللاحقة للمعرفة والأدب والشعر، تشعبت مسألة التفكير والنظر في وقائع الموت والقضاء، وأخذت سجالاتها دروب متاهة يضيح فيها الدليل.

تعددت الرؤى والحدوس والاجتهادات تبعاً لخلفيات الفكر ومرجعياته المعرفية، لكن بقي نبع تلك الجذور التي أبدعها أولئك الأسلاف الأسطوريون والفلسفيون بمختلف البينات المعرفية والمكانية. ظلت مسألة الموت حاضرة بقوة في مختلف تجليات المعرفة البشرية. هناك من يرفسها إلى مستوى الأسّ والعلّة الأولى كرافعة لأي ممارسة فلسفية أو إبداعية مثل (مونتاني) «التفلسف هو أن نتعلم كيف نموت» رغم أنه يحاول قهر الموت عن طريق وعيه والتكيف معه. وهو «أكثر الأشياء فظاعة» والروح الملهمة عند (أفلاطون) والفلسفة إذ تبدأ بالدهشة، فليس هناك ما هو أكثر إدهاشاً من الموت. أما (اسخيلوس) فيشيد بالموت كخلاص من الحياة «بؤس كلها الحياة ولا خلاص». وعلى المتوال نفسه، (أبوللاء) بعد أجيال:

«تعب كلها الحياة فما أعجب

إلا من راعب في ازدياد»

أما في العصر الحديث وعند مفكر مثل (باسكال) الذي يقول «يلقي قليل من التراب فوق رأس المرء وينتهي كل شيء» (باسكال) الذي لا يفتأ يرد بصوت جريح، أن الموت إذا كان يقضي إلى فناء الحياة كلياً، فإنها تغدو مهزلة مجردة من أي معنى وسخيفة. وهو القول الذي يجد صده، بأشكال وصور شتى، في تفكير ونتاج السابقين واللاحقين.. لا بد من إيمان، من حياة أخرى، من أسطورة

ويقين وعزاء، وإلا تحوّلت الحياة إلى مهزلة بالفعل وقبيّ ودوار على شفا هاوية سحيقة. كان هذا البحث عن خلاص منذ الحضارتين البابلية والفرعونية والعصور القديمة مروراً بأفلاطون وخلود النفس وقبلة الفلاسفة الأوائل الذين رأوا الخلاص في الفلسفة، وصولاً إلى المتصوّفة الذين اعتبروا العالم جزءاً من وهم أو حلم، رأوه في التوحد والحلول في المطلق، حتى (بوذا) العدمي الكبير رآه في «التناسخ» والماركسيّة استبدلت التصور الغيبيّ بومهم الفردوس الأرضي الذي ثبت استحالة على أرض البشر... وإلخ. حتى (أبوللاء المعري) الذي اخترقت كيانه الروحي صدوع وشكوك كثيرة حول الخلاص الأخروي، مثل قوله:

«ضحكنا وكان الضحك منا سفاهة

وحقّ لسكان البسيطة أن يبكوا

تحطّمت الأيام حتى كأننا

زجاج ولكن لا يُعاد له سبك»

هذه الأبيات التي تدل على فظاعة عبور الزمن وهول التغير والتدمير، نجد- أبوللاء- في الكثير من متونه الشعرية والفلسفية مسكوناً بذلك النزوع الروحي الأخروي.

لا بد من عزاء من معنى يجعل الحياة مقبولة وممكنة. حتى أولئك الذين يخوضون حرباً شبه انتحارية غير متكافئة على أرض وطنهم الذي تحوّل إلى مقصلة كبيرة، مثل حالة الفلسطينيين في اللحظة الراهنة وحالات لا تحصى في التاريخ، بجانب سعيهم الأخروي، يحمل مفهوم (الشهادة) إيماناً مزدوجاً، فأسطورة الوطن السليب وسحره يجعلهم يذوبون في أحشائه الترابية. فالوطن هنا قد تحول ليس كمتطلب إقامة ومعيش على قطعة من الأرض، إنه أسطورة عشق وخلاص بأبعاد فيزيقية وغيبية، يجعلهم يموتون في أحضان راحة الإيمان والسكينة والخطر لا يعني شيئاً بالنسبة لهم مثلما يقول (أرسطو): «غير أن الجنود المحترفين

يستحيلون جنباء جميعاً حينما يثقل عليهم الخطر.. بينما تموت قوات المواطنين في مواقعها».

لا بد من معنى يجعل الحياة مقبولة وممكنة، فالإنسان الذي يقوده ذكاؤه وحساسيته المربعة، إلى العدم المطلق سينتهي إلى الانتحار والجنون. وربما كان (نيقشه) وآخرون من هذه السلالة النارية. «العود الأبدى» ليس إلا عدم يتكرر بقسوة حتى اللانهاية.

إذا كان هناك من يرفع (ثيمة) الموت والإحساس الكاسر بالفناء، إلى مستوى الأساس والمعين الذي لا تنضب مياهه المتدفقة باستمرار، لأي ممارسة فكرية وإبداعية، فهناك من يقلل من هذه المسألة كونها موضوعاً أساسياً للتأمل الفلسفي مثل (اسبينوزا) في القرن السابع عشر، فهو يدعو إلى عدم التفكير في الموت ولا نكتثر أو نبالي به «إن الإنسان الحر لا يفكر في الموت إلا أقل القليل، لأن حكمته في الحياة وليس الموت» لكن (اسبينوزا) حسب شارحيه، تطوي عبارته على نحو من التباس، فهو لا يقصد بعدم التفكير في الموت، انه لا ينبغي التفكير فيه، فتلك زلة لا يرتكبها فيلسوف بحجم (اسبينوزا)، وإنما قهر انفعالاته وهواجسه كيلا يحطم رغبة الحياة، خاصة بالنسبة لإنسان لا يتمتع بحصانة من رهبة الموت والزوال.

فيلسوف آخر قبل (اسبينوزا) بقرون هو (أبيقور) الذي أطاح برهبة الموت في فلسفته، واعتبر أن هذه الرهبة وهذا الخوف يثقل الحياة ويحطمها من غير طائل؛ ولا يعني شيئاً، فالخير كله والشر كله يكمنان في الحس، «الموت لا يكون مؤلماً حين يحل وإنما توقعه هو المؤلم». وهكذا فإن الموت وهو أعظم الشرور، لا يعني شيئاً بالنسبة لنا، حيث أنه طالما كنا موجودين فإنه غير موجود ولكنه حينما يحل فإننا لا نكون موجودين. وهكذا لا يثير القلق في الأحياء ولا الموتى، فهو بالنسبة للأوائل ليس موجوداً، أما الآخرون فيصبح ليس لهم

وجود أصلاً».

(أبيقور) الذي رُض عنف هواجس الموت والفناء ليعطي الحياة حجة أقوى ويعلي من شأنها إذا ما عرف الإنسان كيف يحيا وكيف يموت؛ انه يغالب القدر والمنيّة حتى ولو كانا حتمييين وبسبب ذلك، مثله في هذا المنحى مثل طرفة ابن العبد:

«وإن كنتُ لا أستطيع دفع منيتي

فدعني أبادرها بما ملكت يدي

ألا أيتها اللانمي أشهد الوغي

وإن أحضر اللذات هل أنت مخلصي»

وكذلك زهير بن أبي سلمى في تعبيره عن عشوائية الموت والدعوة إلى التخفيف من ثقل انتظاره:

«وأيت العنايا خبط عشواء من تصبّ

تمته ومن تخطي: بعمّر فيهرم»

والواقع أن معلقة طرفة بن العبد، يهيم عليها مناخ الموت ويلفها بسحبها الأكثر كثافة ومأساوية في هذا المنحى الوجودي الاغترابي للشعر الجاهلي خاصة. فهذا (العابور الكبير) في تلك الصحارى المترامية العدم والوحشة، يمزج في معلقته الفريدة عبث الوجود وتلاشيه بالسخرية والخوف والألم من واقعة الموت والفناء:

«أرى قبر نحام بخيل بما له

كقبر غوي في البطالة مفسد

ترى جثوتين من تراب عليهما

صفائح صنّ من صفيح منضّر

أرى الموت يغتلم الكرام ويصطفي

عقيلة مال الفاحش الممتشد

أرى العيش كنزاً ناقصاً كل ليلة

وما تنقص الأيام والدمر ينقد

لعمرك إن العيش ما أخطأ الفتى

كالطول المرمي وثناياه باليد».

الدارس لما دعي بشعر العصر الجاهلي، يجد بسطوح هذه (الثيمة) التي ينهض عليها بناء هذا الشعر وعدّته وفحواه،

الكائن بسراب الحياة وعبثها، بالعدم والموت. شاعر آخر من العصر الأموي لا يقرأ ولا يكتب، وهو وإن كان في البرهة الأموية، فالأقرب إلى سُلالة الشعراء الجاهليين في قاموسه ومناخه الشعري، هو (ذو الرمة): «أخط وأمحو الخط ثم أعيد»

بكفي والغريان حولي وقّع».

(ذو الرمة) مثل أسلاف في التعبير عن متاهة الصحراء- الوجود. وعن الحب العدمي القاسي في غمرة هذا الترحّل والعبور للبهز والزمن. وهو يعكس نظرة وجودية مليئة بالعبث واللاجدوى إلى الحياة التي لا مستقر لها ولا قرار. الخط، ومحو الخط، هكذا إلى اللانهاية، أو النهاية المعروفة سلفاً والتي ستفضي إلى ما هو غامض ومجهول ومأساوي بالنسبة للشاعر.

عبث مقرون بالفجعة، محركه الخط ومحوه، مصحوباً في نفس (الكادر) بحركة وقوع الغريان، وهي حركة ارتطامية، وليست عادية، إنها تقع ولا تحط على جاري عاداتها.

للشاعر (أبو العتاهية) من العصر العباسي، كان مسكوناً ومخترقاً أكثر من أقرانه في ذلك العهد الخصيب. بلوعة الموت والغياب والتلاشي. كان ممزقاً حدّ التدمير ولعن الحياة واحتقارها. وهو إذ تغلب على شعره المفارقة، فربما لكي يستطیع أن يتأخّم عبث الوجود وما ينوء به من أحمال مرهقة، فيصّل رفضه للحياة، وهيمنة الموت على جلّ كيانه.

«لبدوا للموت وابنوا للخراب»، فلسان أعماقه يقول، إن الأرض والبشر، من الفساد والخراب، بحيث شكلاً، بيئة نتنة، غير صالحة للولادة والبدار والنمو. وهو ما قال به على نحو أعمق (أبو العلاء المعري) والفيلسوف الألماني (شوبنهاور) كون الإنسان كائنًا ما كان له أن يوجد أصلاً. فمن ثمّ فهو يدفع تكفير وجوده، بتلك الصورة الفظيعة لمعاناة الألم والموت.

هذه الرؤية القاتمة هي التي تدفع (شوبنهاور) إلى القول «قصر الحياة الذي يثير الأسى، هو أجمل صفاتها».

وهي تلك الروح القلقة المترحلة وسط تحولات الرمال والعواصف والجوارح البشريّة والحيوانيّة، متأرجحة بين حديّ الحياة والموت؛ نجد محاولة الاحتفاء بالأولى ومغالبة الثاني ومدافعته. وذلك الشعور العميق بالزمن وتقلّص الأشياء وزوالها. فاللحظة الطلّية في ذلك الشعر، هي التعبير الأعمق عن هذه الأحاسيس المحتدمة بالزمن والموت وغياب الأحبة. بقدر ما كان الشاعر الجاهلي مغموراً بهذا الهاجس التراجيدي وبذلك الحنين إلى ما تلاشي واضمحَل بفعل الزمن التدميري، بقدر ما يحاول دحره، رغم عدم تكافؤ المنازلة، والانتصار عليه في الإغلاء من مكانة الحياة ونيل القيم الغروبية وصرامة أخلاقها. الحياة التي يدافع عنها «الجاهلي» عن كرامتها ومستواها البطولي اللائق، بكل ما ملكت يدها، وتكون التضحية وفق هذه القناعة، والموت في سبيلها، شيئاً لا يثير الذعر والخوف، وإنما فرح الإقدام، رغم هاجس الغياب القادم في حومة الوغى، عن سمو هذه الحياة حسب شروط ذلك الوعي المتوارثة. ويكون الموت الأقصى والأدنى في التراجع والأنهزام عن أداء مهمة الواجب المقدّس.

إذا كانت تلك بعض سمات الشعر الجاهلي القوي تجرية وفناً، التي يشترك فيها معظم الشعراء، بدرجات متفاوتة، فإن طرفه بن العبد يصل ذروة المأساة، رغم حياته القصيرة، في التعبير الحاد، المتوتر النازف، عن احتدام هواجس الموت ونقصان الوجود وتصمّر الأزمان، وعن محيطه الاجتماعي والعائلي المعادي، الذي بجانب رؤيته الوجودية، دفعه إلى مزيد من التوتر والإغتراب. فهو يرى برهافة أكثر، كيف يحصد منجل الموت الكائنات كل هنية ولحظة، يحصدها ويقصف أعمارها وأحلامها منذ ولادتها. فالمخلوقات نافذة سلفاً أمام سطوة الزمن والموت، لكنهما لا ينفدان. فهما في كينونة متجددة وشباب دائم لا تنضب له نضارة على الإطلاق.

إن معلقة طرفه، هي تراجيديا الشعر الجاهلي بامتياز. ومن عيون الشعر على مرّ الأزمان، في التعبير عن ارتطام

وعلى الضفة نفسها يقف المعري:

«لبيت حواء عقيم غدت»

لا تلد الناس ولا تحبل»

يذكرنا أبو العلاء (يسيران) بأبوالعلاء، العصور الحديثة، حين كان يتمنى على (نوح) أن يحرق سفينته، ويستأصل المأساة من جذورها.

هذه الرؤى التي تذهب عميقاً، من غير مواربة ولا أقنعة في استبطان جذور الوجود، سواء من قبل فلاسفة وعلماء ومثقفين، أو من جهة شعراء يسكنون الصحراء، عدتهم الوحيدة ذلك الحدس العميق وعنفوان الغريزة وقوة الفطرة والتجربة؛ ولا ترى في مرآته المقررة (الوجود) غير الألم والمأساة والعبث، تدعو ضمناً وصراحة إلى عدم صلاحية هذا الكائن المدعو (الإنسان) أو انتهاء هذه الصلاحية، الذي كان من الأفضل والأجدى عدم ظهوره في التاريخ، وتحجره في ظلمات العدم والسديم. هذه الرؤى سبقت بعضها نظريات العصور الحديثة، وجنائز الوفيات المتعاقبة، من إعلان (نيتشه) عن موت (المتافيزيقا) في القرن التاسع عشر، إلى (البنوية) التي أعلنت بدورها موت الإنسان الذي عليه أن يخلي مسرح التاريخ لجنس آخر (فوكو). حتى فلاسفة البيئة، الذين يرون أن الطبيعة في طريقها إلى الانقراض تحت وطأة زحف التكنولوجيا والعمران والأسلحة الذرية والجرثومية.

ها هو الإنسان، عارياً من كل ادعاءاته، على صفحة هذا الكوكب الهرم. الإنسان الذي ولد من رحم جريمة غامضة، ليقترب كل هذه الجرائم والمذابح، يوشك على الأقول والزوال مع طبيعته وإنجازاته وانتصاراته، وعظمته، التي من العبث والمفارقة، أن تكون له اليد الطولى، مستبقاً، الزمن والدهر، في استئصال شأفتها وتدميرها.

الموت والغياب والسقوط الذي كان هاجس الفلاسفة والشعراء والفنانين ولمهمهم بطرق شتى، في شكله الفردي والجماعي، والائنان معاً، حيث يتم ترميز موت

الجماعة والمرحلة والطبقة بموت الفرد، العلامة على السقوط والإنهيار الشامل، كما في بعض أفلام المخرج الايطالي (فيسكونتي) الذي غالباً ما يعترى شخصياته وهي في غمرة النشوة واللهو، نوع من دوار وغثيان يعقبه السقوط الذي يؤثر لسقوط مرحلة من التاريخ أو طبقة، بقيمتها ومفاهيمها التي سادت حقبة من الزمن لتحل محلها أخرى. وبعض أفلام (فليني) (ساتيركون) مثلاً، ذلك الفيلم الملحمي القياسي الذي «يؤرخ» لسقوط روما الامبراطورية. وفيلم (ثمانية ونصف) الذي نرى فيه من غير ترميز ولا كناية، بطل الفيلم (مارتشيلو ماستورياتي) يخاطب أباه الميت الذي يظهر فجأة في مشهد عتاب مرير لا يلبث أن يختفي. والأمثلة لا تحصى في كافة فضاءات المعرفة والفن.

في الشعر، نجد المتنبي الذي عاش مرحلة فاصلة في التاريخ العربي، مرحلة انهيار الحضارة العربية الإسلامية، بسقوط الامبراطورية العباسية، وتشظيها إلى دويلات وعصابات يحكمها أمراء تافهون وقطاع طرق، كما يلقو بأثار وتبعات العظمة وأقولها أن تكون. هذا الموت الجماعي هو ما أرق المتنبي وصدع كيانه الروحي، فكان في القلب من مثنه الشعري الرفيع. كان الغياب لشاعر مترحل باستمرار والإنهيار والحنين، مركز إلهامه الشعري. ووجد في (سيف الدولة) ما يطفئ بعض ظمائه، إلى السموم والكبرياء، فكان حلوله فيه حلول الصوفي في المطلق. ربما يفيد التذكير بشبه تلك المرحلة الباهظة التشظي والانحطاط، بما يعيشه العرب والمسلمون الآن، استمراراً لها، حيث يتداخل الموت الفردي بالموت الجماعي الكاسح بشكل عضوي لا فكاك منه.

إذا كانت تلك شروط (المتنبي) الاجتماعية والحضارية، فما الذي يجعل شاعراً مثل (البوت) - مثلاً كان (أبو العتاهية) في ذروة الحضارة العربية - في القرن العشرين، وهو يعيش صعود الحضارة الأوروبية وجبروتها، أن يعبر ذلك التعبير الشعري البالغ الغظاظ

إنه جذب الحضارة وعقمها وجفاف مياه الروح والمشاعر، بعد أن أفرغت بناابيع الإنسان الداخلية، وتحول الإحساس الإنساني، إلى إحساس الكائن المنسحق تحت عجلة الحضارة الضخمة وهو «يدب في رزاق الجردان».. في هذا السياق أي وصف بقي لشعراء ومتقفي العالم الثالث، وهم يتفنون بأبجدياتهم الغابرة، أن يعبر عن ذكرك واقعهم وموته وانقراضه!!

(إدغار آلن بو) الشاعر الأمريكي، كان تقوُّض الجمال واضمحلال نصارته وموته، وقود ابداعه الشعري والنثري، فكأنما صدق مقولة (ديستوفسكي) «الجمال هو المنقذ الأخير للعالم» تتلبس (بو) في رؤيته للشعر والجمال والموت. فهو يرى في موت النساء الجميلات وملامسة حفيف أطفالهن النائمة في الأبدان، أكبر نازع إلى الشعر والكتابة. مرة أخرى، المرأة في غيابها وحضورها، ومنذ أسطورة (جلجامش) حتى القرن العشرين، هي التي تروِّض أشباح الموت الهائجة.

* * *

نلاحظ بوضوح، وشانج القريب بين الأساطير والفلاسفة والشعراء على اختلاف الأزمان والأماكن، ونأي هذا الاختلاف: في خيوط الرؤى والهواجس والنظريات، التي توحدهم وتشدهم إلى عرين الموت والزمن، وإلى الحب والحياة والجمال. فضاءات تلد أخرى، وقارات وأصقاع لا حدود لتخومها المعرفية والشعرية والمكانية. ولسنا هنا إلا في نزعة قصيرة في حقول ومصاري الموت والقياب الشاسعة، التي هي حقول الحياة في عبورها السريع..

مراجع

«الموت في الفكر الغربي» - جاك شوبرون
ت. كامل يوسف حسين
إنجل بوزا
الببوت الأرض الخراب
ت. لويس عوض

سيف الرحبي

والرعب والتشاؤم، ليس على المستوى الوجودي/ الميتافيزيقي، الطبيعي في أي شاعر عظيم، مهما كانت، وبدرجات مختلفة، شروط حياته، وإنما على المستوى التاريخي والاجتماعي. إنها الرؤيا الفاجعة التي لا يراها علماء الاقتصاد والصناعات والإعلاميون، والساسة، رؤيا الشاعر التي تخترق الحجب إلى النفق الآخر من الوضع البشري الذي يوجع ظاهره بالتقدم والفرح والرقى، لكن باطنه يضطرم بالجحيم والاحتراق. إن الموت يخيم على مجمل نتاج (البوت) وأقرانه الأوروبيين والظلم وانهايار القيم. وجاءت الحرب العالمية، لتدفع الشاعر إلى أعماق أكثر كارثية وقتامة. فلم ير في الحضارة الأوروبية، إلا كل ما هو سالب ومدمر لروح الإنسان وفطرته وأخلاقه، لم ير إلا الموت والخراب في كل مكان.

« يا مدينة الوهم

تحت الضباب الأسمر، ضباب فجر شتاني

على جسر لندن تدفق جمع غفير

لكثرته نسيت أن الموت حصد كل هذا الجمع الغفير
وصعدت آمانات قصيرة.. »

رغم ما وصلت إليه الحضارة الأوروبية وما أنجزته من مكاسب حياة فارهة، ومن خصوبة العقل الخلاق والطبيعية في غزارتها وجمالها، فهو لا يرى إلا الجفاف والقحط والياباب، كأنك في واحدة من أعنى صحارى العالم وأكثرها يباسا ووحشة:

« هنا لا توجد مياه، وإنما يوجد صخر فقط

صخور لا مياه والطريق الرملی

الطريق المتعرج في الأعالي

وهي جبال من صخر بلا ماء

ولو كان هناك مياه لتوقفنا وشرينا

بين الصخور التوقف محال والفكر محال

والعرق الجاف والأقدام تغوص

في الرمال

ليت بين الصخور مياه.. »

الاقتحامية:

نزعة قصيرة في حقول شاسعة.. الموت، الزمن، والغياب
الاستطلاع:

نزوى مدينة التاريخ والعلم والفرات.

♦ حوار .. مع الفيلسوف روبرت ديمار: الشجرة كموضوع للتأويل الفلسفي.

٢٥ الشجرة الدنيوية وشجرة المقدس ترجمة: محمد المزدبوي
الدراسات:

٢٢ جورج اربويل مقالة ضد الحسم والتصنيف: سمير اليوسف - المستوى الاسطوري في رواية جبرا ابراهيم جبرا: نضال الصالح - غادة السمان وأحلام مستغانمي: فاطمة الحسن - الدراسات الجاحظية في المغرب: يحيى بن الوليد - جمال الفيضاني في (حكايات الفيضة): عفاف عبدالمعطي - الصوت وإيقاعاته وظلاله .. حول صعوبات ترجمة «الطبل الصغير» لغونتر غراس: حسين الموزاني - البعد الصهيوني في نظرية المركزية الأوروبية: أحمد يوسف داود - الهويات بين التحريك السردى والتشكيل الأيديولوجي: نادر كاظم - لويس عوض وثقافة الصدام.. بلوتولاند: الثورة الشعرية الرابعة: عبدالعزیز موافي.

١٢١ التشكيل:

الفنان الفلسطيني عبدالحى مسلم: عمر شيانة.

١٢٧ موسيقى:

لورينا ميكانيت: ترجمة. زينة خلفان

١٣٣ السيرة:

♦ سيناريون: سوناتا الخريف .. برجمان: ترجمة: مها لطفي.

١٤٧ القصائد:

سجال فكري ما بين لوك فوري وأندريه كومت: ترجمة: حسن فوزال.

حوار مع ظبية خميس: خالد زغريت.

١٥٦ المسرح:

المسحة: هلال اليايدي

١٦٥ الشعر:

من الشعر المعاصر نبل ياسين - مرابيا الغياب مرج البهردار - القصيدة الفجرية ماش شفيق - مختارات من حنين العناصر: عائشة أرناؤوط - قصائد .. غيوم ابوليمير ت حسونة المصباحي - أقصى القيعان: ابتسام أشوري - مرآة الصمت: غادا فؤاد السمان - كبنات مهمة في آخر الخريف: بلدان فلزم - نشيد النحلة: كاظم الحجاج - فرس البلاغة: غازي الذببة - صهايون بقمصان العصا: ياسين عدنان - طبلو الفرح: سعاد الكواري - يد في الفراغ: علوان مهدي الجبيلاني - تاريخ وجهي: خالد المطاوع: ت: منصور العجالي - خبيات متواترة مبارك العامري - عصافير يطير حيث المشيئة: نبل منصر - قراءة الجمن: آمال موسى - حالات البحار العاشق: عبدالناصر صالح - تلألؤ في الأفق: عبدالله البلوشي - إليك أنت.. هناك: يحيى الناعبي - الشاعر لوران غاسبار (عطر الحياة): الطاهر بن جلون: ت: حكيم مهلو - أمام البحر: طالب المعمري.

٢١١ القصص:

هذا البلد: حسين العبدري - مدن ونصوص .. ليلبونه بيسوا: خليل النعيمي - أخت المحتضرين: وليد معمري - الفتى غادة الطواني - جماليات العرلة محمد القيسي - اللعب لمرأة واحدة: عارف علوان - أطباق عبدالله خليفة - الملك الصليل حبار ياسين - الطريق إلى البدر أحمد الرحبي - أسئلة خالد المزني - الصخرة ميفاء بيطار - أنا لو كنت ناصر العيلاني - عليها تنوب جمال الغيلاني

٢٥١ القوافي:

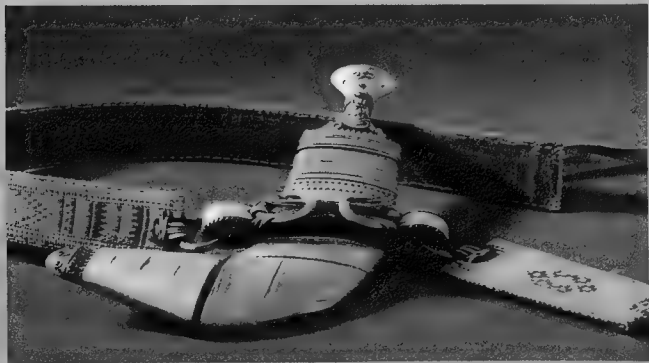
انتظار.. جمعية كتاب وأدباء عمان: طالب المعمري - قراءة في كتاب «فتنة المتفخيل» لمعمد لطفى اليوسفي: شهاب بوهاني - مجازات السخريّة «الساحة الشرقية».. لعبدالقادر الشاوي: أحمد بلحاج لبة وارهام - عن العلاقة بين الرواية والتاريخ .. لرضوى عاشور نموذجاً: فخري صالح - ملف مجلة الآداب اليهودية عن الرقابة: منذر مصري - المنطق عند آدموند هسل: علي محمد إسبر - شهادة روائية.. مانويل مونتيالبان: ت: محسن الرملي - الشاعر عبدالله رضوان في «كتاب الرماد»: محمود جابر عباس.

٢٨١ الهدي الأمريكي المنتصر لويس أوينس ت محمد المزدبوي

ترسل المجلات باسم وليس التحرير... وللنشاط تدبر عن وجهات نظر كتابها، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من أراء.



سروى مدينة التاريخ





فن والتاريخ والتراث



الشديد في درجات الحرارة التي قد تتجاوز الخمسين درجة مئوية، ولكن تتلقى المنطقة أمطاراً تصاعدية نتيجة للتسخن الشديد ووجود رطوبة كافية، وقد تكون إعصارية بعض الشيء مترافقة بعواصف رعدية، وهذه الأمطار موضعية وليست عامة.

وتأخذ النباتات أشكالاً مختلفة لتقلل من كميات فقدها للمياه، ولتتحمل الحرارة الشديدة، أو لتحصل على المياه في أعماق التربة، ومن هذه الأشكال الآتي:

- ١- صغر حجم الأوراق، وتغير شكلها (دقيقة، أبرية).
- ٢- وجود طبقة شمعية على الأوراق لتزيد من ظاهرة انعكاس الأشعة الشمسية فيقل ضررها على النباتات.
- ٣- توقفت النمو بعد أوقات الهطول المطري.
- ٤- امتلاك شبكة من الجذور العميقة.
- ٥- تأخذ النباتات شكل مظلة واسعة لتجد لها ظلاً (السم، السدر والنبق).
- ٦- تكتل الأوراق والأغصان على بعضها لتجد لنفسها بيئة داخلية مناسبة (الغاف، المرعر، العثم والعلملان).

نشأة المدينة:

من الصعوبة بمكان تحديد الزمن الذي بنيت فيه مدينة نزوى التاريخية، لأن تاريخها مرتبط بنشأة الحضارة العمانية القديمة، ويقال إن أول من بناها عрман بن عمرو الأزدي، منذ أكثر من خمسة آلاف سنة. ويبدو أن السومريين قد كانوا في المنطقة، وقد أنروا فيها، وتظهر آثارهم من خلال استغلال الثروات الموجودة (كالنحاس)، وقد سكن فيها العرب القدامى بقيادة عمان بن قحطان بن هود عليه السلام، وأتى بعده أخوه عهر، ومن أشهر الشخصيات التي تذكر في عمان، وفي مدينة نزوى هو مالك بن فهم الأزدي، الذي حذر البلاد من الفرس بعد أن وحد القبائل العربية في شرق شبه جزيرة العرب.

* تسمية المدينة «نزوى»

أما تسمية المدينة بهذا الاسم (نزوى) فيعود للفرع «فزا» أي وثب، والنزوة تعني الوثبة. ويقال نزوى على قياس وثبي. وبعضهم يرى أن التسمية تعود لعين ماء صغيرة تسيل في وادي كلبوه تعد أم فليج أبي ذؤابة والتي تدعى باسم نزوى، ولعل الأمر عكس ذلك، أي أن العين سميت باسم البلدة. بينما يرى

موقع المدينة الجغرافي :

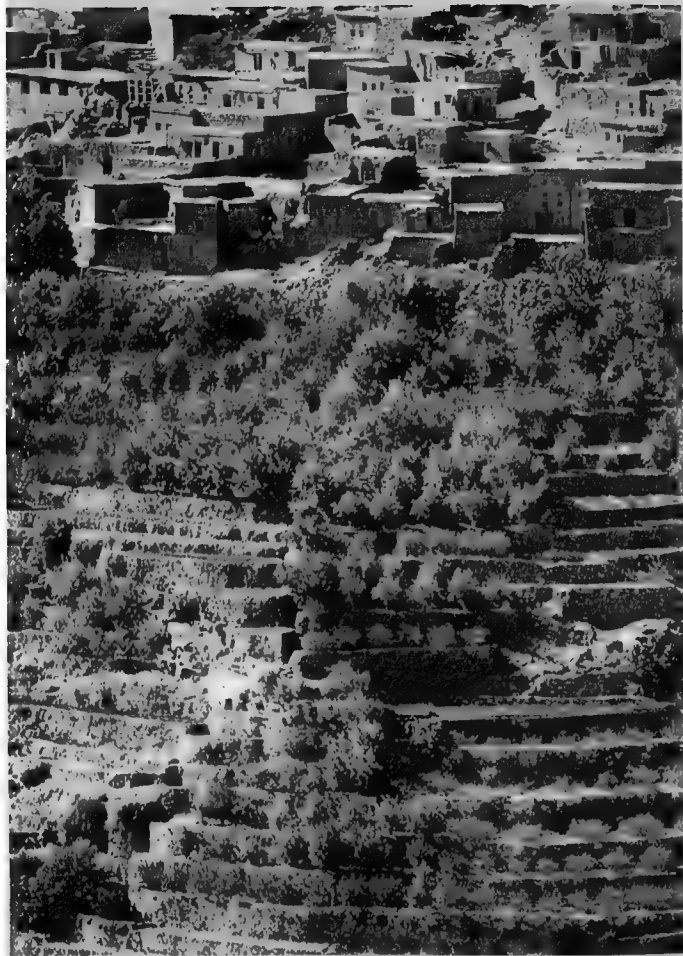
تقع مدينة نزوى على دائرة عرض (٢٢،٥٦) وخط طول (٥٧،٢٢) شرقاً، على السفح الجنوبي للجبل الأخضر على ضفاف الوادي الأبيض، الذي يلتقي مع وادي كلبوه (في وسط المدينة). وهذا الموقع جعلها في منطقة متوسطة بين مدينتين هامتين في الداخل العماني: لزكي في الشرق وبهلا في الغرب. وهي تبعد عن مركز مدينة مسقط نحو ١٧٢ كم. لقد أعطاهما بعدها عن البحر أهمية دفاعية مميزة، حيث كانت بعيدة عن الهجمات التي تعرضت لها عمان إبان الأمويين والعباسيين والبرتغاليين والأتراك وحتى الفرنسيين والإنجليز.

الخصائص الجغرافية للمنطقة:

تتميز جغرافية المنطقة التي تقع فيها مدينة نزوى بالتضرس الشديد. حيث نجد السلاسل الجبلية المعقدة في تركيبها الصخري في كل مكان. فالإلى الشمال تبرز سفوح الجبل الأخضر الشديدة الانحدار، وتتخللها الصدوع القائمة والعالية جداً، وتظهر للوالب في بطون الأودية العميقة كأنها معلقة في السماء، هنا يرتفع الجبل الأخضر لنحو ٣٠٧٢ متراً فوق مستوى سطح البحر، وتتكون صفوه من السربنتين الاندفاعية المتحولة والمكونة للمجموعة الأفيوليتية القديمة، وهي ذات اللون الأخضر الغامق أو البزوي أو البني المحروق. ولكن يفصل نزوى عن تلك السفوح حجاب من السنام الصخري على شكل جفن يحيط بها ويدعى بجبل الحوراء بطول عشرة كيلومترات تقريباً، ويتكون هذا الجبل من الصخور الرسوبية (من الجير والدولوميت والرخام الجيد). وإلى الجهة الجنوبية تقع جبال مفرسة وعرة جداً وصعبة الاجتياز على قلة ارتفاعها وتدعى بالحلأ، وتشكل هذه الجبال جميعها خزاناً مائياً مهماً للمدينة وللبلدات القريبة منها. فمن سفوح هذه الجبال ومن بطون أوديتها تتدفق الأنحلاج المشهورة في عمان، ومنها فليج دارس الذي يعد أهم وأكبر فليج في عمان.

تتعرض المنطقة للمؤثرات المتوسطة شتاءً، ولكنها تصل ضعيفة، ومع ذلك فإنها تؤدي لهطولات مطرية كافية لدفع حركة الحياة في المنظومات البيئية المحلية ومساعدة تنوعها، ولكن وفق علاقات حساسة جداً تفرض فيها مفردات المكان بصماتها واضحة عليها، كتلة سماكة التربة وندرة الهطولات المطرية وتذبذبها زمانياً ومكانياً، والارتفاع

* أكاديمي سوري - أستاذ بكلية التربية بنزوى



قسم العقر:

يعد قسم العقر أكثر الأقسام سكاناً في نزوى وأكثرها أهمية ونشاطاً فهو يمثل وسط المدينة ومركزها التجاري والثقافي (والإداري في السابق)، حيث توجد القلعة الشهباء والسوق القديم وسوق الخضرة وسوق اللحوم وسوق السمك وسوق التمور وسوق الصنصرة (الجبوب)، ويضع الأبراج المهمة وكذلك حصن نزوى المشهور. ويوجد المسجد الجامع (جامع السلطان قابوس)، ويقارب منه يتنقذ سوق الجمعة الأسبوعي الذي يعد أكثر المظاهر الاقتصادية بروزاً، ليس فقط في مدينة نزوى بل وفي المنطقة الداخلية كلها، أنه يشبه الأسواق القديمة التي كانت تحصل في المدن العربية والإسلامية سابقاً.

ويتكون قسم العقر من الحارات الآتية:

- ١- حارة العقر الكبيرة، التي باسمها سمي القسم كله.
 - ٢- حارة الوادي الغربية.
 - ٣- حارة الوادي الشرقية.
 - ٤- حارة كراسين.
 - ٥- حارة خراسين.
- بالنسبة للحارتين الأخيرتين فقد أصبحتا مهجورتين.



ياقوت الحموي في كتابه معجم البلدان بأن التسمية تعود لجبل يقع غرب المدينة ويدعى بنزوى. ويؤكد هذا الرأي القاموس المحيط.

لمدينة نزوى أهمية تاريخية كبيرة في التاريخ العماني وفي المجتمع العماني المعاصر وقد أولتها الدولة عناية مميزة لما تمثله من رمز مهم وكذلك لمكانتها الدينية والعلمية، فقد أصبحت عاصمة لعمان في النصف الثاني من القرن الثاني الهجري (١٧٧ هـ) في عهد الإمام محمد بن عبد الله بن أبي عفان اليعمدي.

ومن الأسماء التي عرفت فيها: بيضة الإسلام وتخت العرب واسم بيضة الإسلام عائد لأهميتها الثقافية والدينية. فقد خرج منها أئمة عدة. ودرس فيها علماء عمانيون كثر، وقد كانت ولا زالت مركز إشعاع فكري وحضاري للمناطق الجغرافية المحيطة فيها. وبقيت عاصمة لعمان فترة طويلة من الزمن، وتناوبت في هذه المهمة مع الرستاق ومسقط.

البنية الداخلية لمدينة نزوى:

تتكون نزوى المدينة من أحياء عدة، كان بعضها قبل النهضة الجديدة في عام ١٩٧٠ م عبارة عن مزارع تابعة لنزوى، ثم أصبح جزءاً منها. فلو نظرنا إلى المخطط التنظيمي للمدينة لوجدنا أنه يأخذ شكلاً شريطياً على جانبي الوادي الأبيض، ويتسع في الوسط حيث المدينة القديمة ويضيق في الأطراف حيث تنمو المدينة بهذا الشكل للأسباب الآتية:

- ١- وجود الطريق الرئيسي، الذي يعد الشريان الأساسي في المدينة.
- ٢- وجود سلسلتين جبليتين على جانبي الوادي (وهما الحوراء والحلاه).
- ٣- ضيق الأراضي المناسبة للاستثمار البشري.
- ٤- النمو المتزايد في عدد السكان.

أما الأحياء الأساسية لمدينة نزوى فهي:

- أ- شريجات. ب- الغفرة. ج- المرفع.
 - د- جحفان. هـ- سعال. و- العين. ز- الغنتق.
- وقد ازداد امتداد المدينة في الجنوب فوصل البناء إلى بلدة فرق الواقعة عند طرف جبل الحوراء على مفرق طريق ظفار والمنطقة الوسطى.
- أما المدينة فتتكون من الأقسام الثلاثة الآتية.
- ١- العقر. ٢- سعد نزوى (الكندي). ٣- سعال.

قسم سمند نروكا (سمند الكنديا):

يشغل سمند نروى القسم الشمالي من المدينة الواقع شمال القلعة، أي شمال مركز المدينة. ويتكون من الحارات الآتية:

- ١- حارة السويق.
- ٢- حارة ردة الكنود.
- ٣- حارة المده (وتشمل التابوت والمعصرة والكاكتيبة والخضرة) وهي أجزاء صغيرة من الحارة.
- ٤- حارة جحطان (المجميل والحاجر والحديثة).

حارة السويق:

وتدعى بسويق الكنود، لأن ساكنيها يعودون بأصولهم إلى قبيلة كندة. وهذه الحارة مكونة من منازل مبنية من الصاروج (الطوب العماني) وهي تتألف من طوابق عدة. والشوارع فيها ضيقة، ولها ستة مداخل تدعى بالصباحات (مفريدها صباح). وفيها ثلاث قلاع وستة أبراج، أهمها:

- برج بيت ردين الجنوبي.
- = = = الشمالي.
- دار غافة.
- الخليل.

وفيها أربعة مساجد. وهي محاطة بسور عال ومنيع. وعندما كانت مسكونة (قبل الانطلاقة الجديدة) كانت تقفل الصباحات الستة عند الغروب وتفتح عند الشروق، وكانت تحرس بشكل جيد من حراس مسلحين، تدفع أجورهم من أموال الحارة التي تجمع من أوقاف خاصة لذلك (حيازات زراعية، دكاكين وغير ذلك) وكانت تعتمد على الآبار في الشرب وعلى فليج دارس في ري المزروعات.

قسم سعال:

يشغل قسم سعال بحاراته الخمس الجهة الشرقية من وسط المدينة على الضفة اليسرى للوادي الأبيض امتداً حتى سفوح جبل الحوراء. وتلك الحارات هي:

- حارة حران.
- حارة الجناة.
- حارة فلولج السبعة.
- حارة المنجب.
- حارة الشامامير (صناع الجلود).

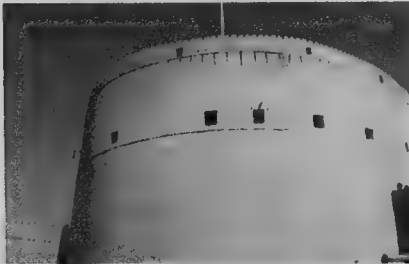
قلعة نروكا وأسواقها المميزة:

القلعة الشهباء:

تقع قلعة نروى في وسط المدينة كجزء من حارة العقر، وقد قام ببنائها الإمام سلطان بن سيف بن مالك اليعربي الأول، الملقب بصاحب الكاف (قيد الأرض) وذلك في عام ١٦٨٨ م. وهي دائرية الشكل، ويبلغ قطرها ٥٠ متراً، وارتفاعها ٣٥ متراً، وعميقاً تحت سطح الأرض ٣٥ متراً، وقد استغرق بناؤها اثنتي عشرة سنة، وهي مبنية من الصاروج (الطوب العماني الذي يضاف له المدة أحياناً) على قاعدة من حجر الصوان. وقد ردمت حتى ارتفاع ١٥ متراً، أما في الداخل فانه يوجد عند كل انعطاف باب صغير لعرقلة المهاجمين، وتوجد فتحات علوية لصب الماء المغلي أو العسل أو الزيت المغلي. وعلى ارتفاع ٢٤ متراً توجد ٢٥ فتحة كبيرة و ١٢٠ فتحة صغيرة، جميعها مخصصة للدفاع عن القلعة في كل الاتجاهات.

وتعد هذه القلعة أكثر قلاع عمان متانة وتكاملاً. ولضمان قوة ومقاومة القلعة حفرت فيها سبع آبار لتزويدها بالمياه اللازمة. وقد استخدمت القلعة أيضاً كمقياس لضبط عمق فليج دارس أثناء حفر بعض أجزاءه من أجل تيسير حركة المياه وتوزيعها على المناطق المجاورة بشكل ميسر، ولتتوزع على كامل الحيازات الزراعية التي يمكنها الوصول إليها. وتقع القلعة ضمن سور طويل يحيط بخمسة عشر برجاً، أهمها:

- برج السوق.
- برج أبي المؤثر.
- الشجبي.
- = = = بلج.
- المزراعة.
- = = = العليا.



ويبلغ ارتفاعه سبعة أمتار، وفيه أربع بوابات ضخمة تزيناها النقوش الخشبية العمانية التقليدية.

وبما أنه كان لمدينة نزوى وظيفة دفاعية كباقي المدن العمانية، فإنه تتوزع في منطقة نزوى مجموعة من الحصون المهمة وذات الطابع الاستراتيجي في الماضي العتيق. وقد أصبحت الآن من أهم الأوابد التاريخية والتي تمتلك عوامل جذب سياحية قوية. ومن أهم تلك الحصون الآتي:

١ - حصن نزوى: ويقع هذا الحصن بجانب قلعة نزوى الشهباء، وقد بني في عهد الإمام محمد بن عبد الله بن أبي عفان في القرن الثاني الهجري. وقد جدد مرات عدة تمت خلالها تعلقته وزيادة قوته. وبقي مقرا لوالي نزوى حتى فترة قريبة من الزمن (بداية العهد الجديد)، لذلك فقد كان مركز إدارة للمدينة والمنطقة بمجملها، وبشكل خاص عندما كانت عاصمة للدولة.

٢ - حصن سليف: ويقع في مدخل نزوى الشمالي. وكانت مهمته تلقي الصدمة الأولى في حال مهاجمة المدينة، ويؤمن بالوقت نفسه الحماية للغلج دارس. وقد بني في القرن الحادي عشر الهجري. ويحاط هذا الحصن بسور متين عرضه ستة أمتار.

٣ - حصن تنوف: ويقع على سفوح الجبل الأخضر على طريق نزوى - عبري. وتكمل مهمته مهمة حصن سليف، وهي الدفاع عن البوابة الشمالية لمنطقة نزوى.

٤ - قلعتا فرق: وتشكلان مركز الحماية لمدينة نزوى في الجهة الجنوبية

٥ - حصن الرديدة: ويقع في بركة الموز التي تشكل بوابة منطقة نزوى الجنوبية والمدخل الاستراتيجي للجبل الأخضر عبر وادي المعيدن.

ومن المعالم المهمة في تاريخ نزوى برج القرن، الذي يقع عند بوابة نزوى الشمالية. وبشكل مرصدا للإنذار المبكر عند وصول الأعداء، وقد بني على جبل صغير يشرف على المنطقة كلها. وأصبح الآن حديقة ومنظرها ينحدر من أعلاه شلال اصطناعي يكسب المكان روعة وجمالا، مع وجود نماذج للفرلان العمانية البرية.

تتوزع في مدينة نزوى مجموعة من المساجد، يمتلك بعضها أهمية تاريخية كمسجد الشوانذة في العقر، الذي بني في العام السابع للهجرة، ومسجد سمعال، الذي بني في العام الثامن للهجرة. ومسجد الشيخ بالعقر أيضا، والذي بني في القرن الثاني الهجري، ومسجد الأذمة، الذي بني في القرن الثالث الهجري.

ويعد جامع السلطان قابوس، صرحا معماريا مميزا ليس على صعيد نزوى فقط، بل وعلى صعيد السلطنة. وقد انهي العمل به في بداية الثمانينيات من القرن العشرين.

مراحل نمو المدينة:

من الصعوبة بمكان تحديد مراحل نمو المدينة، لأنها لم تعرف التوقف عن التجدد الدائم، على الرغم من أن إطارها الجغرافي قد بقي محددا بشكل يتوافق مع تزايد عدد سكانها المعتدل خلال الزمن البعيد، إلا أنها قد خرجت عن ذلك الإطار منذ بداية العهد الجديد في عام ١٩٧٠ م، وامتدت في كل الاتجاهات، وهذا عائد للأسباب الآتية:

- ١ - توافر الاستقرار والأمن
- ٢ - الزيادة الكبيرة في كتلة السكان.
- ٣ - تحسن مستوى المعيشة.
- ٤ - توافر الأموال الكافية عند المواطنين للبناء.
- ٥ - زيادة التنوع في وظائف المدينة.

لقد كانت الحارات القديمة ضيقة ومحصنة تحصينا قويا، حيث يتقدم الصباح (المدخل) حصن كبير، مهمته الدفاع عن الحارة في البداية والتصدي لرأس الهجوم. أما الصباح فله



عام، وفي منطقة نزوى بشكل خاص، إلا أن أحواض التغذية الجوفية للموارد المائية في نزوى تعد من أهم أحواض التغذية في عُمان، وبشكل خاص في القسم الشمالي من البلاد. حيث نجد أن الوادي الأبيض وما يرفقه من أودية أخرى كوادي كمة، والهجري، والمصلة، والسويعرية، والسدر وغيرها من الشعاب المتعددة المنحدرة من السفوح الجنوبية للجبل الأخضر، قد شكل حوض تغذية كبيراً استمد منه فليح دارس أهم وأكبر الأفلاج العمانية، وكذلك بعض الأفلاج الأخرى التي تتصف بأهمية أقل كفلج الغنق وفليح أبي ذؤابة وغيرها.

فليح دارس:

يبدأ فليح دارس من منطقة متوسطة من الوادي الأبيض في شمال مدينة نزوى جنوب بلدتي كمة وتذوف. وهو يتكون من ساعدين أساسيين هما:

١ - الساعد الصغير. ٢ - الساعد الكبير.

١ - الساعد الصغير:

يبلغ طول هذا الساعد ١٩٠ متراً فقط، ويقع على الجانب الأيمن للوادي الأبيض، حيث يلتقي وادي الهجري مع وادي المصلة. وقد سمي بهذا الاسم لأنه الأصغر، ولأن مياهه قليلة قياساً بالساعد الآخر لقد جرى ترميم هذا الساعد قريباً، وتم تغذية قرضاته (فتحات التهوية) ورفعت بمقدار ١,٥ م فوق مستوى الأساس لسرير الوادي، وذلك حماية له من مياه السيول والحصى الكثيرة في المنطقة والتي تجرفها المياه بسرعة وتبلغ أعماق العرصات نحو ١٦ م عند أم الفليح، ويبلغ

أبواب محكمة الإغلاق، مصنوعة من أخشاب سمكية تزيد من قوتها مسامير معدنية كبيرة، وفوق الباب تعلو تحصينة مرتفعة عبارة عن جدار سميك تخشله فتحات مخصصة لبنادق المدافع، ويتمكنون في الوقت نفسه من صب الماء المغلي أو الزيت أو البصل خلال فتحة تقع خلف الباب مباشرة، وإلى الداخل توجد ثلاثة تحصينات مشابهة. وذلك كله قبل الدخول إلى الحارة، التي تتكون من أزقة ضيقة، وعلى الجوانب توجد بيوت مبنية من الصاروج بطابقين أو أكثر.

وفي الداخل توجد قلعة مرتفعة مبنية من الصاروج أيضاً. لقد تمت الانطلاقة خارج الحارات القديمة على حساب الأراضي الزراعية التي تكونت خلال آلاف السنين، والتي حظيت باهتمام وعناية الأجيال الماضية. واتبع في حركة العمران المتسارعة الطرق الحديثة في البناء، واستخدمت المواد غير المحلية (الطابوق والإسمنت والحديد)، وتم شق الطرقات لتصل بين محاور التوسع العمراني، وقد بنيت كثير من المؤسسات الحكومية بالطريقة ذاتها، التي بنيت فيها مساكن المواطنين.

إن التوسع العمراني المتزايد قد أدى إلى اتصال القرى الصغيرة المتناثرة على ضفاف الوادي الأبيض (الشريجات، الغبرة، وجحفاً وغيرها) وكذلك العين، مع بعضها البعض لتصبح جزءاً من مدينة نزوى الكبرى. وقد امتدت في الجنوب لتصل إلى بلدة فرق.

التركيب الوظيفي لمدينة نزوى:

يتحدد التركيب الوظيفي لمدينة نزوى من خلال عاملين اثنين هما:

أولاً: الخصائص الاقتصادية العامة للمدينة.

ثانياً: الفعاليات الاقتصادية والخدمية التي تقدمها المدينة لمحيطها الجغرافي.

تمتلك منطقة نزوى مقومات الإنتاج الزراعي الجيد، وهذه المقومات هي الآتي:

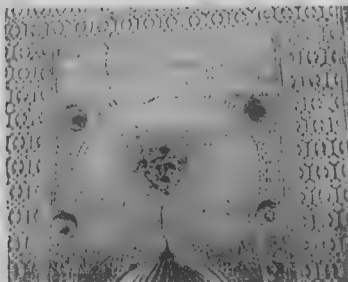
أ - الموارد المائية. ب - القرب الزراعية.

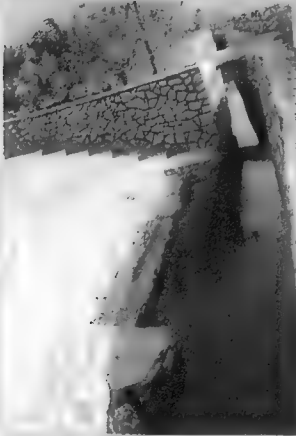
ج - المناخ المناسب. د - القوى البشرية.

وستكتفي بدراسة الموارد المائية بالنظر لأهميتها المميزة في منطقة تتصف بخاصية الجفاف وشبه الجفاف.

الموارد المائية:

على الرغم من أن الهطولات المطرية قليلة في عمان بشكل





عرضها ١٠٢١ م. أما المسافة بين كل فرضتين فتتراوح بين ٤ - ١٠ م فقط.

٢ - الساعد الكبير:

يبلغ طول الساعد الكبير نحو ١,٧ كم، ويقع على الجانب الأيسر للوادي الأبيض، بجوار طريق نزوى - عبري، وهو يتكون في جزئه العلوي من ثلاثة سواعد تلتقي مع بعضها في الفرضتين ٣٢ - ٣٣، وتدعى المنطقة بسبع العبلية. والسواعد هي:

أ - ساعد كمة في الشمال.

ب - ساعد الوادي في الغرب.

ج - ساعد الجبل الأخضر في الشرق، وهو أهمها. ويخترق هذا الساعد طريق نزوى - عبري ليصل حتى سفح الجبل الأخضر. لقد تم فصل ساعد كمة عن الساعد الكبير لأن المياه أخذت تعود إليها من الساعد الكبير (أي تعود للخلف) بعدما حصل انهيار أرضي، حيث يعتقد بوجود حوض مائي باطني كبير. وبدأت تنخفض المياه مع ذلك بعدما تم حفر سبع آبار عميقة في تنوف، حيث أقيم معمل المياه الصحية هناك.

وتبلغ أعماق الفرضات هناك نحو عشرين متراً، والمسافة بينها كسابقاتها في الساعد الصغير (٤ - ١٠ م).

وتوجد بالقرب من أمهات الفلج بعض الفرضات التي تعرف بفرضات الكوز (وتعني أنها من بنية صخرية قاسية، يتطلب حفر كل متر واحد منها وقتاً طويلاً من الزمن وجهداً كبيراً وتكاليف مرتفعة).

يلتقي الساعدان، الصغير والكبير، مع بعضهما بالقرب من الجسر المقام على الوادي الأبيض، كما يبينه المخطط المرافق. يتتابع الساعدان طريقتهما بعدما يشكلان فلج دارس إلى منطقة الشريعة في حديقة مرفع دارس. وتبلغ المسافة بين منطقة الشريعة وأم الفلج نحو أربعة كيلومترات. ومن منطقة الشريعة تبدأ قصّة جديدة للفلج، فهو يعد المحور الأساسي للحياة الاقتصادية والاجتماعية في منطقة نزوى. ومن هنا يعادل ارتفاعه ارتفاع قلعة نزوى الشهية. وقبل أن ينحدر باتجاه الأراضي الزراعية، ويعد منطقة الشريعة بقليل توجد فتحات من قناة الفلج باتجاه الوادي الأبيض لتخليصه من المياه الزائدة أثناء فترات الفيضان. وتقاس غزارة الفلج عادة بالغليوز (فقد تصل لـ ١٢ غيزاً، أما في فترات الشح، كما هو الحال في عام ٢٠٠٠ م، فإن الغزارة تراجعت إلى غيزين فقط. يتابع الفلج طريقه إلى الحقول الزراعية، ومن أجل أن تستفيد من الفلج وغيوزه الكثيرة أكبر مساحة من الأراضي الزراعية،

فقد تم توزيع المياه بطرق مدروسة وبهندسة دقيقة وضعت لها ترتيبات رياضية واجتماعية محددة. وتم نقل كميات كبيرة من القرب في المناطق المرتفعة التي لا تستطيع المياه أن تصلها لتصبح بعد ذلك ضمن مستوى حركة مياه الفلج.

لقد حرص العمانيون جيلاً بعد جيل على هذه الأراضي وعدم المساس بها لأنها تشكل مصدر رزقهم وحياتهم، وتحمل بالوقت نفسه تاريخاً حياً لحضارتهم الثرية.

بالوقت إدارة مستقلة لا علاقة لها بالبلدية أو بالدولة بشكل مباشر، وتتكون تلك الإدارة من الوكيل، وهو المشرف العام على الفلج، ثم الرقيب أو العريف الذي يشرف على توزيع المياه على المزارعين وفق نظام الحصص الزمنية، والتي تعرف بالآثر والبادة والربع والثلث.

ويمتلك الفلج أملاك وقف تخصصه كالتخيل والأراضي وكذلك له حصص من المياه، وهذه كلها يمكن بيعها أو بيع موسماً أو بيع حصص المياه بما يدعى القعادة، حيث تجمع الأموال اللازمة لصيانة الفلج بشكل دائم. وقد تصل أجرة تأجير الأثر الواحد (نصف ساعة) إلى ٢٤ ريالاً، كما حصل في عام (٢٠٠٠ م).

يرويهما فلج دارس روضة غناء يحترق المرء في وصفها، ولا يقدر روعتها إلا من يشاهدها ويتفلسف في بساطتها.

فلم الغنتق:

يأتي هذا الفلج بالمرتبة الثانية بعد فلج دارس في منطقة نزوى، وقد بني في عام ٤٠٧ للهجرة في عهد الإمام مهنا بن جيفر. ويستمد مياهه من سفوح جبال الحلاء الواقعة إلى الغرب من مدينة نزوى، ويتكون من سواعد عدة أهمها:

- ساعد وادي كليوه. - ساعد وادي السدر.

ويزيد طوله على ستة كيلو مترات، وهو يغذي حارة الغنتق، ويروي نحو عشرين ألف نخلة وما تحتها من بساتين غناء. ويدعى هذا الفلج بالراكد، لأنه يظهر على مياهه الهدوء وقلة الحركة. ولا زال السكان حتى الآن يعتمدون عليه في الاستخدامات المنزلية. ويشجعهم على ذلك برودة مياهه المميزة، لعقم أم الفلج، ولنظافته بالوقت نفسه. لقد انتشرت الزراعة المحمية في منطقة نزوى في الفترة الأخيرة وبخاصة في غبرة نزوى، وذلك للأسباب الآتية:

الزراعة المحمية:

١- صغر مساحة الأراضي الزراعية.

٢- ازدياد حاجة السوق المحلية للمنتجات الغذائية بشكل دائم، وهذا عائد لزيادة كثلة السكان وتحسن مستوى المعيشة.

٣- دعم الدولة لهذه الفعالية.

٤- إمكانية التقليل من هدر المياه باستخدام طرق الري الحديثة (التنقيط وأحيانا الرش).

٥- تأمين الخضار بشكل دائم طيلة أيام السنة وبخاصة الخيار والفاصولياء.

يتعرض الفلج لمشكلات عدة يمكن إيجازها بالآتي:

١- تذبذب الغزارة أو الصبيب بسبب تذبذب الهطولات المطرية وتكرار الجفاف. فقد وصل في هذا العام إلى أدنى مستوى له منذ خمسين عاما، كما أكد لنا وكيل الفلج.

٢- تراجع غزارة الفلج بشكل ملحوظ بعد إقامة مصنع تنويف للمياه الصحية، حيث تم حفر سبع آبار عميقة في حوض تغذية الفلج، وقد لوحظ ازدياد الغزارة كل أسبوع منذ مساء الخميس وخلال يومي الجمعة والسبت، وذلك عندما يتوقف العمل في نهاية الأسبوع، ثم تعود المياه للانخفاض منذ صباح يوم الأحد.

٣- الانهيارات المتكررة في قناة الفلج الداخلية وبخاصة في الساعد الكبير، مما يتطلب استمرار المراقبة والصيانة.

٤- أخطار انسداد بعض الغرضات بسبب السيول المفاجئة والشديدة، وقد تطلب ذلك رفع الغرضات في الساعد الصغير الواقعة ضمن الوادي، إلى الأعلى وتطهيرها كما ذكرنا سابقا.

٥- انهيار أقنية الفلج السطحية بعد خروجه في منطقة الشريعة، وهذا طبيعي لكثرة العوامل السطحية المؤثرة بالفلج، ولكن بالوقت نفسه فإنه من السهولة بمكان صيانته وحمايته بشكل دائم.

٦- التلوث الخفيف الذي يتعرض له. ويأتي من خلال المخلفات البشرية (غسل الثياب ورمي بقايا الطعام وغسل الأطباق وخلافها).

إن أهمية فلج دارس لا تأتي من كونه الأكبر في المنطقة فقط، بل ربما الأهم على صعيد السلطنة. وقد أصبح رمزاً للعطاء والحيوية في منطقة نزوى، واقتربت به أحداث المنطقة بشموخها وبتراجعها أحيانا أخرى. ويروي هذا الفلج نحو ٦٠ ألف نخلة إضافة إلى أنواع المزروعات الأخرى وأهمها:

- أشجار النخلة، كالمحاصيل وبخاصة اللبؤن، والسفرجل والزاريخ والمأنج والموز والتين والخوخ والمشمش.

- زراعة قصب السكر (والقطن والعظم).

- زراعة الخضراوات بأنواعها (البصل والثوم والطماطم والكوسة والباذنجان والبامية والفجل والقرع والبطيخ وغيرها).

- زراعة الحبوب والبقوليات (القمح والذرة والعدس واللوبياء والفاصولياء وغيرها).

باختصار تشكل الأراضي الزراعية التي





٦- ارتفاع أسعار الخضار المنتجة وبشكل خاص في غير موسما

وأهم الخضار المنتجة: الخيار والطماطم (البندورة) والملفوف والشمام. ويبدو أن أكثرها نجاحا محصول الخيار.

ثانيا: الفعاليات الاقتصادية والخدمية التي تقدمها مدينة نزوى لمحيطها الجغرافي

لقد اكتسبت المدن أهميتها تاريخيا من وظائفها الاقتصادية والإدارية والسياسية والاجتماعية والخدمية، التي قدمتها وتقدمها لسكانها ومحيطها وربما للدولة بشكل عام.

وإذا سلطنا الضوء على مدينة نزوى فإننا نجد أنه يصعب تصنيف المدينة ضمن تصانيف المدن الكلاسيكية، أي وفق خاصيتها الوظيفية الغالبة عليها، ذلك لأن المدينة لا زالت تحافظ على خصائص المدن القديمة من جهة (أي أن نشاطاتها الاقتصادية عامة، بدءا من الزراعة وانتهاء بالخدمات) وتؤدي مهمات ووظائف اقتصادية معاصرة تدفع بالمدينة قدما في سلم النمو والأزدهار المتسارع الوتائر من جهة ثانية.

لقد لاحظنا عند دراستنا لفلج دارس أن غالبية مياهه تستخدم في الزراعة المتعددة الأنواع (حبوبيا وخضارا وفواكه)، وواقع الأمر يصعب أن نجد أسرة في نزوى لا تملك حيازة زراعية وتمارس حرفة الزراعة بشكل من الأشكال، وبالتالي تشكل الزراعة نسبة لا بأس بها من دخل الأسرة في هذه المدينة. ومع ذلك فما زالت هذه الحرفة تتم بالطرق ذاتها التي كانت في الماضي، لذلك فمن أهم التحديات التي تواجه المدينة هي إيجاد وسائل جديدة للاستثمار الزراعي يراعى من خلالها الاستخدام الأمثل للأراضي الزراعية وحمايتها من الابتلاع، والاستثمار العقلاني لموارد المياه المحدودة.

النشاط الصناعي:

احتلت مدينة نزوى مكانة متميزة في المجال الصناعي ضمن محيطها الجغرافي، وبشكل خاص في مجال الصناعة التقليدية بغروها الآتية:

- ١- صناعة السيوف والفناجر والسكاكين وبعض البنادق القديمة.
- ٢- المعدات الزراعية (المحاريث والمناجل والمعاول والمناشير)
- ٣- الصناعات الخشبية المتنوعة.
- ٤- الصناعات السعفية المتنوعة الاستخدام (في الزراعة وفي الخدمات المنزلية).
- ٥- صناعة الأواني المنزلية (النحاسية والمعدنية الأخرى).

٦- المنسوجات التقليدية والأصباغ المختلفة.

٧- الحلوى المعانية المعروفة.

٨- صناعة العطور وما يرتبط بها من منتجات.

٩- صياغة الذهب والفضة.

ولكن نزوى لم تقتصر بدورها الصناعي المتواضع على الصناعات التقليدية بل تعدتها الى بعض الصناعات الحديثة، وذلك بعد إقامة المنطقة الصناعية فيها في عام ١٩٩٤م على مساحة تبلغ مليوني متر مربع، وهي إحدى المناطق الصناعية المهمة في السلطنة (الرسيل، صور، صحار، البريمي)، وأهم

الصناعات الحديثة القائمة فيها هي الآتي:

- ١- للصناعات المرتبطة بمواد البناء (مصنع للرخام الصناعي ومصنع للسيراميك).
- ٢- الصناعات الغذائية، وصناعة الثلج.
- ٣- الصناعات البلاستيكية.
- ٤- صناعة الأدوات الطبية (القفايزات والمحاليل وغيرها).
- ٥- الألواح الخشبية.

النشاط التجاوي:

لقد كان لموقع نزوى الجغرافي أكبر الأثر في توجيه بعض خصائصها الوظيفية، ويأتي في مقدمة ذلك الحركة التجارية

إدارة موارد المياه، الهيئة العامة للمواصلات السلكية واللاسلكية، دائرة الشؤون الاجتماعية، إدارة التجارة والصناعة، بالإضافة لمديرتي التربية والتعليم والخدمات الصحية).

المشكلات التي تواجه مدينة نزوى:

تواجه مدينة نزوى مشكلات عدة يمكن إيجازها بالآتي:

- ١- تعرض الأراضي الزراعية للتآكل والقراص المتزايد. ويعود ذلك بسبب النمو المتسارع في حركة البناء.
- ٢- ارتفاع أسعار الأراضي الصالحة للبناء ارتفاعاً كبيراً لشدة الطلب عليها، وهذا عائد لمحدودية المساحات الصالحة للبناء في المنطقة، لوقوع المدينة كما ذكرنا، بين سلسلتين جبليتين، الحوراء في الشرق والحلاء في الغرب.
- ٣- النقص المتنامي في الموارد المائية، وهذا عائد للأسباب الآتية:

- ارتفاع معدل النمو السكاني، وتزايد كتلة السكان بشكل عام بما فيها العمالة الوافدة.
- تنامي كميات المياه المستهلكة نتيجة لنمو الحركة الاقتصادية.
- تعرض المنطقة لسنوات متتالية من الجفاف.
- ٤- الهدر في استخدام المياه المتاحة، ويأتي ذلك من استخدام الطرق القديمة في الري (طريقة الري بالراحاة والأحواض).
- ٥- تردي نوعية مياه الفلج بعد دخوله المناطق السكنية، لأن قسماً من السكان يقوم بغسل الثياب والأواني في مياه الفلج مباشرة، مما يؤدي لإلقاء كميات لا بأس بها من المواد

التي تميزت بها هذه المدينة للاعتبارات الآتية.

- ١- موقعها على مفترق الطرق الرئيسية ضمن السلطنة، فهي كما ذكرنا تقع على مفترق صلالة - مسقط، وعلى طريق مسقط - بهلا وعبري.
- ٢- ربط المنطقتين الوسطى والجنوبية مع المنطقتين الظاهرة والباطنة مع مسقط.
- ٣- زيادة عدد سكانها بالنسبة لمحيطها الجغرافي، فهي تمثل حاضرة المنطقة الداخلية دون منازل، حيث يقدر عدد سكان المدينة بنحو ٥٠ ألف نسمة.
- ٤- تحسن مستوى المعيشة خلال العقدَيْن الأخيرَيْن، مما سرع بشكل واضح من وتائر الحركة التجارية إجمالاً.
- وتدل كثرة الأسواق وتنوعها على ازدهار الحركة التجارية في مدينة نزوى. وقد ذكرناها سابقاً (سوق الخضرة واللحوم والسمن والتبصر والصنصرة وسوق الجمعة، بالإضافة لمحللات بيع الذهب ذات الإمكانات الكبيرة).

مجال الخدمات:

تتحدد أهمية المدن وفعاليتها بالنسبة لمحيطها الجغرافي من خلال ما تقدمه من خدمات لذلك المحيط، سواء كانت هذه الخدمات اقتصادية أم اجتماعية أم إدارية، وبما أن مدينة نزوى تمثل مركزاً تجارياً لولاية نزوى والمنطقة الداخلية، لذلك فقد تركزت فيها مجمل مراكز الفعاليات الخدمية العامة. ويمكن إيجازها بالآتي:

- ١- في الجانب الصحي (وجود المستشفى القديم والمستشفى الجديد).
- ٢- التربوي والتعليمي (كلية القرية، الكلية الفنية الصناعية، المعهد الزراعي، المعهد الإسلامي، المدرسة التجارية. بالإضافة لأربع ثانويات عامة وبالإضافة للمدارس الابتدائية والإعدادية).
- ٣- في الجانب الرياضي للشبابي (المجمع الرياضي الشبابي - بعض الأندية المحلية).
- ٤- في مجال الخدمات الأخرى (المديرية العامة للمبلديات الإقليمية والبيئة، المديرية العامة للزراعة والثروة الحيوانية، الهيئة العامة لأنشطة الشباب الرياضية والثقافية.



الكيميائية والعنصرية، وهي في واقع الحال لا تؤدي إلى ضرر كبير أو تلوث يهدد خصائص المياه بحد ذاتها، ولكنها تؤدي بالتأكد لتؤدي نوعية المياه.

٦- جفاف كثير من الآبار المحفورة في المنطقة والتي يقارب عمقها الثلاثين متراً، وهذا عائد لتوالي سنوات الجفاف، وكثرة استرجار المياه واستثمارها بنسب تفوق قدرة الطبقة الحاملة للمياه على تغذية وردف تلك الآبار بالمياه.

آفاق التوسع

المستقبلي لمدينة نزوى:

لأننا نظرة على المظاهر التضاريسية في المنطقة التي تقع فيها نزوى لوجدنا أن نمو المدينة يأخذ المحاور الآتية:

١- محور يمتد على جانبي الوادي الأبيض، وهو محور أساسي، ولكن بشكل أكبر على الجانب الأيمن.

٢- وادي كلوبه.

٣- طريق عبري - مسقط.

٤- محور يمتد إلى الغرب من منطقة العين في الشعاب الواسعة المنحدرة بين سفوح جبال الحلال.

وحفاظاً على الأراضي الزراعية التي تتآكل يوماً بعد يوم، والذي قد يأتي يوم لن يجد السكان فيها أراضي تروى بمياه الأفلاج الموجودة، فإننا نقترح على بلدية المدينة المقترحات الآتية:

١- إصدار قرار يمنع منعاً باتاً البناء فوق الأراضي الزراعية.

٢- التوجه نحو البناء الطابق المتعدد (على شكل أبراج) في المناطق السكنية التي تم بناؤها أو السماح للمواطنين بالبناء بها، وبشكل خاص في وسط قسم القفر، ووسط قسم سمذ نزوى ووسط قسم سحال.

٣- التوجه نحو البناء في المنطقة الواقعة بين نزوى وبلدة فرق، حيث توجد حركة بناء نشطة، ولكن يغلب على الأبنية الطابع القديم والتجاري وليس الطابع السكني المناسب، ويمكن بناء أبنية برجية عالية في هذه المنطقة.

٤- التوسع المستقبلي للبناء في المنطقة الواقعة بين دوار فرق وفندق نزوى، أي زيادة الاهتمام بحي التراث الشمالي الذي يمتلك مقومات كافية للتوسع العمراني، لوجود الأراضي

الواسعة والسفوح الشرقية لجبل الحوراء الكافية.

٥- التوسع بالبناء في المنطقة الواقعة بين دوار فرق والجسر الجديد الذي يقام على الطريق السريع بين مسقط وعبري.

٦- التوسع بالبناء في المنطقة الواقعة شمال حي الشريجات والممتدة حتى سفوح الجبل الأخضر.

٧- يجب أن تكون الأحياء السكنية المبنية على شكل حزر منفصلة عن بعضها بمساحات خضراء مزروعة بالأشجار

الغابية والزينة والنخيل والحدائق الجميلة وحلاً لمشكلة إيصال المياه إلى أبنية المدينة الحالية والمقترحة، فإنه يمكن ضخ مياه

الآبار إلى خزانات تبس في قمم جبل الحوراء ثم تدفع بالراحة إلى الأبنية على جانبي الجبل، سواء في نزوى نفسها أم في فرق أم في حي التراث. ويمكن بناء سدود عند سفوح الجبل الأخضر ثم أخذ المياه بالراحة إلى المدينة وتوزيعها على الأبنية.



المراجع:

١- تاسير بن منصور الفارسي، نزوى عبر الأيام، معالم وأعلام، مطبعة النهضة، روي، ١٩٩٤ م.

٢- نزوى مدينة التاريخ والعلم والتراث، دار جريدة عمان، ١٩٩٤ م.

٣- الكتاب الإحصائي السنوي، مسقط، مطبعة الألوان الحديثة، ١٩٩٩ م.

٤- مسورة الفهر (المنطقة الداخلية) وزارة الإعلام، مطبعة مزون، ١٩٩٥ م.

٥- الدليل الصناعي، غرفة تجارة وصناعة عمان، دار سعد العيسى، ١٩٩٨ م.

٦- الأطلس الاجتماعي والاقتصادي، مسقط، مطبعة مزون، ١٩٩٦ م.

٧- قلعة نزوى، وزارة التراث القومي والثقافة، سلسلة دليل الزائرين.

ومن الطعام والفقهاء الذين عاشوا في نزوى:

١- الشيخ البشير بن المنذر اللزوي (القرن الثاني الهجري).

٢- محمد بن إبراهيم بن سليمان الكندي، وله كتاب بيان الشرع، القرن الخامس الهجري.

٣- الشيخ عبد الله بن مداد، الشيخ حبيب بن سالم أموسودي (وهو الذي عقد البعثة للإمام أحمد بن سعيد، مؤسس الدولة البوسعيدية).

(المدرة عبارة عن تراب يمل لونه الخضرة يضاف للطين ثم يخشى في أفران خاصة لصناعة الطوب أو الصابون).

(يقصد بالغير الفرع أو الجدول الذي ينقسم إليه الفلج).

يستخدم قصب السكر لاستخراج السكر الأحمر، الذي يستخدم في صناعة الحلوى المعامية المشهورة خليجياً).

«العظم نبات محلي يزرع من أجل الحصول على الألوان التي تستخدم في تلوين المنسوجات وخلافها».

هـ الصور: محمد مصطفى - بدر التعماني - مجلة العيد الوطني لعام ١٩٩٤ م (عام التراث العماني).



حوار

مع الفيلسوف

روبير ديماس: *

ترجمة: محمد المزددي *

الشجرة كموضوع للتأويل الفلسفي

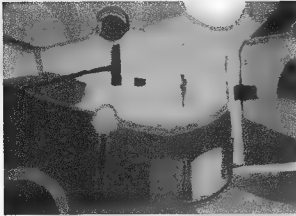
شراء الشجر كميثا-عنصر: «باشلار»

« نحب أن نناقش في البداية، الشجر والأدب. مواد الشعرية للشجر التي يمكن استخدامها من أجل إثارة الخلق. عنصران كبيران: الشجر كميثا-عنصر لدى «باشلار»، والشجر والعدم لدى «بيكيت». كيف نُحدّد الشجر كميثا-عنصر؟

« إن «باشلار» هو الذي قال بأن الشجر هو ميثا-عنصر بل إنه يذهب بعيداً، لأنه يُفسّر بأن الخيال هو نفسه، شجرة. ما الذي يعنيه «ميثا-عنصر» لدى «باشلار»؟ هذا يعني بأن الشجر هو عنصر مكملٌ وشعريةٌ «باشلار» هي، في الحقيقة، جزءٌ من عناصر نشأة الكون الأربعة، أي الهواء والتراب والماء، ويضدّ أنه توجد، لدى «باشلار»، كثيرٌ من الملاحظات التي تخص الشجر، ولكن بلا قصصٍ في إحدى الصفحات: فمثلاً في «الهواء والأحلام»، توجد صفحةٌ عن الخاصية الهوائية للشجر لدى «نيتشه»: توجد أيضاً بعض الملاحظات، بطبيعة الحال، في «الأرض وأوهام الإرادة» حول جذور شجرة الكستنة، إلخ. قيل إن «باشلار» لم يتناول، أبداً، ومجابهة، مسألة الشجر، ولكن من خلال الشعرية الأربعة، ويدل لي أنه يمكن استخراج وضعية شعرية، وفي الواقع، فإن الشجر يمتلك فضيلة «مكتملة»-وهي كلمات «باشلار»- أي تشغل كميثا-عنصر، بكلمة أخرى: «عنصر العناصر». فهو (أي الشجر) الذي يُمسك بالعناصر الأربعة للكمولوجيا التقليدية. الشجر يمسك بضوء النار الشمسية، ويقوم بامتصاص المعادن عن طريق جذور (تغتذي من الأرض)، يفتدي، أيضاً، من الماء، في أن واحد غير الأوراق وعبر الجذور، ثم يلعب، بطبيعة الحال، دوراً مهماً فيما يخص الهواء بسبب التبادلات الغازية. الشجر يُمثل، شعريةً، عنصراً في غاية الثراء، بسبب كونه عنصراً «مركباً»: إن هذا هو الفرق مع الهواء والتراب والماء والنار. وهو ما يمكن أن يُفسّر في نظري لماذا نغتنز، بشكل مطلق، على الشجر في كل مكان في الأساطير الكبرى، سواء في العالم الغربي أو في العالم الشرقي.

« حوار مع «روبير ديماس» أجريته معه مجلة «المركب الشبح» في غدار مكرس للشجرة.

* قاص ومترجم يعيش في باريس



ما يعني حضور تناقضات فيه، وهذه التناقضات هي مواد أصلية للحلم. ثم، أيضاً، إن الشجر هو ميتا-عنصر لأن يتجاوب، أيضاً، مع معيار الخيال الدينامي، ما يعني القدرة على تجاوز التعارضات.

الشجر والعدم، بيكيت،

♦ نوه، الآن، أن نعود إلى الشجر وإلى العدم لدى «بيكيت». يبدو أن الشجر فقد كل فضائله وهزأياه المكملة، ما دام أنه يستعبر الجذر في الغم الجدير بمسرح العبث من جهة، نلاحظ أن الشجرة قد اندمجت في طرق ووسائل كتابة مسرح العبث. ومن جهة أخرى، فإن فضيلة الشجر المكملة لا يبتليها العبثي، في نهاية المطاف.

بعض الطرق، الحاضرة في مسرح العبث، عموماً «بيكيت» و«بونيسكو» إلخ. الوصفة الأولى: اللامعنى، أي انتهاك مبدأ الانتقاض (تأكيد أ) وتأكيد نقيضه). الشجر، «في انتظار غودو». ص: ١٧. يمكن أن يكون ميتاً. وفي ص: ١٣٢: «وحدها الشجرة تحيا». الوصفة الثانية: الجدل عبثاً، الكلام من أجل قول لا شيء. ص: ٨٧: «فلاديمير -صحيح أننا لا ننضم، إستراغون- من أجل ألا نفكر». إنه الكلام كضجة، الكلام الذي لا يريد قول أي شيء. كأمثلة أخرى: ص: ١٧ هل هي شجرة، جنبة، شجرة لا بهم. ثم، ص: ٨٧، التطير على حشيرة الأوراق، وهو ما يفترض الريح، ولكن لا شيء أثير إليه. وأخيراً، الوصفة الثالثة: الشكل الدائري، عودة المماثل (أو المشابه). وكمثال «الانتظار» في الفصل الأول (ص: ٢١) ثم في الفصل الثاني (ص: ١٣٢)، أو أيضاً (ص: ٩٢): حضور الأوراق، الذي هو علامة على الربيع، والربيع كخروج وكإثارة.

غير أننا مع الشجر نجد عناصر لا يمكن ربطها، على الإطلاق، بالعبث. أولاً، الشجر كتميم في البداية معلم فضائي، لأن الشجر هو مكان الموعد (ص: ١٧)، زمني أيضاً،

♦ نوه أن مناقش الشجر تحت زاوية ما أسماه «باشلار» بـ «الخيال المادي» و«الخيال الدينامي». نتخذ أنه من الممكن أن نعتز في نظامه عن سبب هذه الوضعية المتميزة للشجر. «باشلار» يعرف «الخيال المادي» بهذا التعريف: «هو القدرة على التفكير في المادة، والحلم بالمادة والعيش في المادة». وإزاء صيغة الخيال، هذه، فإن القيمة اللازمة للخص، هو التناقض العميق والمزمن (توتر بيسيولوجي، أي كما هو عليه الحال في التراجيديا، مازق) هناك أيضاً، في «الماء والأحلام»: «مادة لا يستطيع الخيال أن يجعلها تعيش، بصفة مضاعفة، لا يمكن أن تلعب الدور البيسيولوجي للمادة الأصلية». أي يتوجب حضور تناقضات بيسيولوجية. يمكننا ملاحظة أن الشجر يمتج، بصفة كلية، هذه الخاصية، حيث إنه، ليس فقط لقاء زوجيا واحدا من العناصر، ولكن-كما قلتم- لقاء زوجين اثنين من العناصر: الماء والنار من جانب، والهواء والتراب من جانب آخر. الشجر يمكن أن يصبح، إذن، ميتا-عنصر، لأن الماء والنار ليسا خاصيتين بيسيولوجيتين مثل الرغبة والخشية، ولكنها، على كل حال، عناصر يعلجها «باشلار»، في مكان آخر، في كل مؤلفاته، ويبدو أنه باستطاعتنا امتلاك تعريف للشجر كـ «ميتا-عنصر»، مقارنة مع الخيال المادي كحضور لتناقضات في الشجر. ♦ بلى. بل نستطيع الذهاب إلى ما هو أبعد: أنتم تعرفون أن «باشلار» كان معارضاً جداً للصور-أو على الأقل عالجها ببرجة قليلة جداً. وهذا ليس واضح جداً، بالنسبة له الخاصية المجردة للنص منسبلة للأحلام. وبصفة مضاعفة، اهتد «باشلار»، بشكل كبير بالصور الشعرية أكثر مما اهتم بالصور التصويرية (الرسمية) أو بالأنث. ومن جهة الخيال الدينامي، فإن الشجر يمثل، بالنسبة لباشلار-ولهذا السبب يقول بأن الخيال شجرة- مادة في حركة.

♦ بلى، إنه القدرة على التجاوز، والتسامي، وتجاوز معارضة هذه العناصر التي تتناقض فيه. القدرة على تركيب هذه العناصر تشكل الفضيلة المكملة للشجر.

♦ بالتحديد. إن هذا بدولي، بالنسبة لباشلار، -سور-موديل شعري. وفي الأساس، إن ما حاولت أن أقوله، هو كتابة مقال يكمل الكتابات الباشلارية، وهو كتابة شعرية الشجر، ماتة، التي لم يكتبها، ويطمعها الحال، إنها عبارة فقط عن خطوط عامة، ومعلم قلتم، توجد كل العناصر التي تتيح بناء شعرية الشجر، التي هي حاضرة لدى «باشلار»، ولكن فقط بصفة مقعرة.

♦ كي نلخص ما سبق، إذن، يمكننا القول إن الشجر هو ميتا-عنصر لأنه يتجاوب مع معيار الخيال المادي، أي

لأن الشجر شاهد على الزمن غير تغيراته البيولوجية، وخضور الأوراق (ص ٩٦)، توجد، أيضاً، وضعة الشجر، الاسترخاء والحيون المغلفة، من أجل الإبتهاال إلى الله (الطمانينة والعمودية من أجل التواصل مع الإلهي). ثم أيضاً يوجد الجنس والموت، أي الانتحار شتلاً وعصب العيين (ص ٩٦). هنا الأمر مقلوب، لأنه لا يتعلق بالمتعة كمؤثر صغير، ولكن الموت من أجل الحصول على المتعة. توجد، إذن، استمرارية وبوام للشجر كرمز لدائرة الحياة والموت. إننا نعتقد أننا نستطيع تفسير مقاومة

الشجر هذه للعدم عبر الفضيلة المكتملة، التي هي ليست تناقضاً، بالرغم من أن «بيكيت» اختار قول شيء ونفيضه من أجل الدلالة على اللا-كيونة. فإن الشجرة، غير فضيلتها المكتملة من تناقضات مختلفة، تتجاوز لا-كيونة الميت.

«أنفهم تماماً التأويل الذي أعطيناه، تأويلي، أنا، يختلف شيئاً ما أعتقد أنه من أجل التفكير ومن أجل تأويل في انتظار غروب»، يجب العودة إلى التقاليد المسيحية الكبيرة للشجر كمصورة أخروية (خاصة يعلم الأخرى). إن هذا الخضور لشجرة يابسة هو الذي يسمي للفصل الثالث بعض الأوراق هو حضور توكمي ومثير للقلق وحين يشير «بيكيت» حين يشير في بداية المسرحية في «Les diables» «طريق وشجرة»، فإننا يشير بطريقة تخطيطية إلى صورتني الوجود البشري الاثنين، أي الشجر-صورة المستقر، ثم الطريق، التيه-صورة المتزلزل. أعتقد أنه توجد، هنا، رمزية قوية، ولكننا

رهية. نشيرين أن «بيكيت» يذكر طريقة استهزائية، شيئاً ما، عبر مرور الأوراق من الفصل الأول إلى الفصل الثاني، بأن الشجرة وحدها تمها. إننا نستطيع أن نعارض فكرة حياة الشجرة، بالقول إن الوجود البشري، نفسه، ليس له أي معنى. يبدو لي أن ما يضعه «بيكيت» مؤرخ شك، هو أساساً إعادة إدمج خرائط يخطط وثنية وبالترية للشجرة الكونية كمصدر لحياة، والتي تعاود، كنموذج مصغر، وبشكل مستمر، دائرة العالم. يشك «بيكيت» في الطريقة التي تم فيها تحويل الشجرة في روية أخروية (خاصة يعلم الأخرى)، منذ شجرة الجنة. وشجرة الحياة، حتى شجرة «كولكوتا» Golgotha الميتة. ولكننا، هنا، ننظر «غروب» ولا يوجد من خلاص. بصيغة أخرى، يبدو لي أن نظرة «بيكيت» تراجيدية بالمعنى الذي تشير فيه إلى طريق مسدود، أي فكرة عدم وجود حياة آخرة، ولا وجود لفراسدنتالية (تعال)، أي أن كل شيء أدمج، بحسب تقليدية- لقد ذكرنا منذ قليل- من خلال صورة التسمي، وصورة التعالي في الشجر إذاً يبدو لي، بالمقارنة مع تأويلكم، أننا نستطيع قراءة نص «بيكيت» بطريقة

أكثر سلبية أيضاً. فعلى أي، إن «جاكوميتي» هو الذي شيد شعباً صغيراً ليشجرة في أول ديكور له في انتظار غروب، في سنة ١٩٥٢. وليس مستأدفة أن يكون، هو نفسه، من وقع عليه الاختيار. إن هذه الشجرة اليابسة، التي تم إختزالها إلى بعض الخطوط الأولى، لا يمكنها أن تمثل، بأي شكل، حضوراً للتعالي (الفراسدنتالية). إذن، فأننا نعتقد بأنه إذا كانت الشجرة حاضرة في المسرحية، فيشكل كبير كنوع من نقل موازن. التراجيديا هي ميكانيزم مجمد فالوجود البشري، هنا، لا مفرج له، إنه يراوح مكانه. أما الأشجار فهي في صنف حياتها النباتية العبقية، تتناسل غير مهالية لمصير البشر.

«إنه ربما درس الزمن الذي لم يمتلعه العدم على الإطلاق، ما دام أن الشجرة تحيا (إنها الشيء الوحيد الذي يحيا في المسرحية)، دون الرغبة في منح معنى وبدون البحث عن المعنى، بينما تبحث الشخصيات عن المعنى ولا تجده أبداً.

«نعم. أنتم تعرفون نهاية «مدارات حزينة» حين يتناول «لوفي ستروس» فكرة أن الحضارات تشب أنواعاً من أقواس قزح، التي تنتشر وتختفي، وأما حركة الطبيعة، وتطور الأحياء فإنه يتأصل، باستقلالية، عن الحضارات. إن «لوفي ستروس» ينظر إلى إمكانية اختفاء كلي وشامل الحضارة البشرية. يمكننا القول إنه قبل ظهور الكائنات البشرية، كانت هناك دورات نباتية موجودة، في الوقت الذي لم يكن يوجد فيه أي وعي، لا من أجل التفكير فيها ولا من أجل تمثيلها ولا من أجل تأويلها.

البشري أو ثقافة النوع البشري، وهذا في نظر وجود الأشجار. يمكننا أن نضيف شيئاً، وهو أنه ما يزيد على قرن، أي في سنوات ١٨٥٠، اكتشافيون غامزوا بعيداً، في «les Roches» ثم حتى إلى شاطئ كاليفورنيا، وسيتكشفون الكائنات الحية الأقدم والأكثر ضخامة، أي أشجار «الشكوية» (جنس أشجار من فصيلة الصنوبريات). ومن المهم أن نرى حضورات حية تتجاوز من عهد الوجود الفردي، ويمكن أن نتحدث عن حضور جماعي، وعن رجال. إن أشجار «الجنكو» (the ginkgo-biloba) (شجرة المعبد، وهي أشجار ضمت ذات أوراق مروحية الشكل) التي هي شجرة مصدرها من «Du Devonien» (مقاطعة في جنوب بريطانيا) أي ٣٥٠ مليون سنة، وهي فترة لم تكن توجد فيها حياة بشرية. إذاً، ربما، يوجد ما يلي: هذه الفكرة عن حركة تلقوى الطبيعية محرومة من المعنى ومستقلة وغير مهالية لمصير البشر.

«أي أنه توجد، لدى «بيكيت» سخرية في نسب لدول الشجرة التي هي ليست في حاجة إليها، في الوقت الذي نحناج، نحن، إليها.

« بطبيعة الحال. وهو يُنبِئ، شيئاً ما، ما يقوله «بيريك» Persic في «الرجل الذي ينام»، حينما يقول: «تتحلّل الشجرة، تتحدّث مع هذه الشجرة، وتستطيع أن تتبادل مع كلب، الشجرة لأهبالية، لا تجيبك». وبطريقة فيها بعض جفاء، يَكسر «بيريك» كل هذا التقليد الغنائي الذي يعلّق، في آن واحد، في استهواب الأشجار وفي منجها هذا المعنى المقدّس، وأعتقد أن استخدام الشجر، في يباسها، في «في انتظار غودو» يصنّر عن نفس التكثيف تماماً.

الشجرة والسياسة

♦ نؤدّ، الآن، مواصلة الحديث حول النُبذ السياسي لعلمكم. لأنكم تناولتم، أيضاً، هذا الجانب من خلال دراسة العلاقة بين رمز الشجر والتفكير السياسي، الأدب السياسي والدعاية (البروباغاندا) السياسية، إلخ في مقالكم حول «رسم الشجر كمناعة من السياسة الألمانية»، استطعنا أن نبين أنه بالنسبة لبعض

المفكرين الألمان، وخصوصاً مفكر الرومانطيقية، يوجد تمام للشعب الألماني ولألمانيا مع الغابات. ولكن بدا لنا أنه في كل هذه الرموز كان يوجد تناقض (وجداني) كبير جداً.

«إن هذه الرموز يمكنها أن تأخذ أبعاداً تبدو لنا، اليوم، رجعية أو ثورية، فمثلاً كان عليه الحال زمن الحركات القومية الفرنسية، الألمانية أو الروسية في القرن التاسع عشر، حين أعادت استخدام شجرة (موضوع) الجذر، كي تبرر نفسها، من الناحية الوجودية والطبيعية. غير أن شجرة الحرية، عكس ذلك، كان يمكنها أن تكون نوعاً من رمز ثوري، ستحاول الكنيسة في القرن التاسع عشر، جاهدة، على اقتلاعها لتضع مكانه الصليب المسيحي.

وكذلك لدى كا بوجد «هيفو» Hugo، تناقض بين غابات «لافوندي» Vendé حيث أُوّي ردة فعل سنة ١٧٩٣ وفي الاحتفال بغرس شجرة بلوط أطلق عليها اسم «الولائية المتحدة الأوروبية»، في كتابكم نجد صياغات مختلفة جداً من ١٣٥ من «كتاب الشجرة»، نقولون ما يلي: «إن الشجر متعلّق بأرستقراطية العالم النباتي». في صفحة ١٣٩ وما يليها، على النقيض، تنهكمون في نقد لـ «دولوز»، وفكرته عن الشجر كنبئة هرمية. ص. ١٤٠، تذكر بأنه، بالنسبة لـ «كانط»، يوجد، بصفة حقيقية، تشابه مضمي بين اشتغال الشجر واشتغال الجمهورية، ما دام أنه في العالم النباتي، كل جزء رهن بقسم آخر، مع امتلاكه المقاومة والقدرة على العيش لوحده وهكذا نجد أنفسنا إزاء رموز متفجرة ومتناقضة انطلاقاً من نفس الحقيقة. ص. ٤٢، نقولون «رمزية الشجر تتأبّد كما لو أنها مندرجة منذ البداية وإلى الأبد في مسلسل تخيلي». غير أنك تتقدم بفكرة رمزية مبنية في الميغال

البشري بطريقة نهائية، مع الإلحاح (في صفحة ١٣٩) على المرونة الهرمزية العارقية للعدالة لـ «صورة الشجر في الميغال الغريبي. هل يمكنك أن تضيّقنا في خضم هذه الوفرة من التصورات، أي هل تعتقدون أن الشجر يحول، بطبيعته، إلى نظام سياسي محدّد، والتي يكون (الشجر)، بصيغة ما، وبشكل طبيعي الرمز، بله الموديل، أو أنكم تعتقدون، على العكس، أن (عمل) الترميز ليس إلا عملاً إنسانياً، وبأن الإنسان هو الذي يأتي لإلصاق خياله على البنيات التي يستطع رؤيتها في الطبيعة.

«فلنتناول الأنباء بطريقة نظرية شيئاً ما. النقطة الأولى، أعتقد أن ما يميّز رمزاً ما، هو تعدّد المعاني. أي الفكرة التي تقول إنه انطلاقاً من شعار مادي، فإننا نستطيع اجتياز سجل يكابله من المعنى، رؤية فوس من المعنى بكامله، التي يمكن أن ننتقل من «قيمة»، والوصول إلى «قيمتها» المتعارضة النقطة الثانية، فيما

بخص الشجر، فإن الشجرة تبدو لي الرمز، بامتياز، لقد بيّنت، في آن واحد، أن الشجرة تستمع بترميز سجلات مقدسة من كل صنف، في المسيحية، كما في الديانات الوثنية، وتسمع (الشجرة) أيضاً بترميز عناصر دنيوية، وعلى الخصوص عرق (عروق) سياسي بأكمله، سواء كان

أرستقراطي ومن اليمين، أم جمهورياً ومن اليسار كل هذا من أجل إعطاء مثال عن الشجرة، كمثال عن هذا التناقض. والآن، وبصفة أدق، فيما يخص سؤال الترميز السياسي، فحين يقال إن الشجرة هي ملك النباتات، فيكّل بساطة لأن علماء النبات، ومن وجهة نظر طول العمر، يلاحظون أنها تتقلّب على النبتة التي تتكامل دورة سنوية. بينما الشجرة تعيش ثلاثين، خمسين، مائة سنة، واليوم نعرف أنها تعيش الآن من السنين. هذا هو السبب الأول. ثانياً،

يقال بأن الشجرة هي ملك النباتات لأن القسم الخشبي يجعلها تلبّ، أحياناً، أبعاداً هائلة، والتي تتجاوز، عن بعيد، مجموع باقي النباتات والطحالب والأعشاب والأدغال وهذا ما جعلها (أي الشجرة) تضحّت، في كثير من الأحيان، بـ «ملك النباتات»، وهذا يفسّر لماذا قدّمت الأشجار، في التقاليد الملكية، علامة تأييد وتخلد السلالة الملكية—كان يتم استخدامها لإرساء

جينيالوجيات وتبرير انتقال السلطة إلى الابن الأكبر. كان يوجد، إذن، استخدام سياسي واضح جداً، حتى ولو أنه كان من أجل انتقال السلطة عبر ميراث العرش. ثم تلعب الأشجار، من جهة أخرى، دوراً كبيراً في العالم الأرستقراطي، لأنه كما تعرفون، كانت، في نفس الوقت، عناصر مؤاتية للحرب، وكذلك، كانت ذخراً طبيعياً يسمح بالصيد الذي كان يستلّني منه القرويون والأقنان. يجب أن نعرف، مثلاً، أنه حين أقدمت الثورة الفرنسية في سنة ١٧٩٠، على إلغاء «مديرية المياه والغابات»، فإن هذا القرار سيبتئ نوعاً من انتقام رائج للشعب، وعلى أي، فإننا أعتقد

إن الشجرة تبدو

لي الرمز.

بامتياز. لقد

بينت، في آن

واحد، أن الشجرة

تستمع بترميز

سجلات مقدسة

من كل صنف

أنا حين نذكر في لوائح «الصيد البري والبحري» فإن هذه الفكرة تحافظ على حالها (وهي) «إن لنا، أيضاً، الحق في الصيد». إن ما كان ممنوعاً على الشعب، والذي كان حكراً على الأرستقراطية، والطبقات الساندة أثناء قرون عديدة، بل منذ آلاف السنين، يستثنى تغيمة، بطريقة عامة، على مختلف شرائح الشعب. إذا، فقد كانت الشجرة رمزاً ملكياً هاماً جداً. هذا فيما يخص التقليد الكلاسيكي.

لقد ذكرت بأبحاث الرومانتيقيين إن أبحاث الإخوان «شليجيل» Schlegel و«بوب» Bopp في بداية القرن التاسع عشر سيبرون أنه توجد حضارة أوروبية قديمة تتعارض مع حضارات سامية شخصي، في التأويل السياسي، «حضارات دنيا»، والتي ستعرض، لاحقاً لحرب من قبل الأيديولوجية النازية. بدأت هذه الحركة في الثلث الأول من القرن التاسع عشر. وفي هذا الصدد، فإن أعمال «دروين» Darwin وصلت، ووجدنا فيها بأن فكرة تقول بأنه كما توجد قرابة قديمة للأحياء، فإنه توجد قرابة قديمة للشعوب، وربما توجد قرابة قديمة للأعراق حول الحضارة الهندو-أوروبية، حول «العرق» الأري. وانطلاقاً من هذه اللحظة، فإنه ستكون لنا علاقة مع نفس الترميز الرجعي، ولكن وفق سجل آخر. علينا ألا ننسى أننا كنا في عصر إيديا، عصر تطور علوم الطبيعة، وعصر ظهور علوم جديدة، وعلى الخصوص هذه البسائيات التاريخية، والتي بواسطتها يقوم «سوسر» Sussure بإحداث قطيعة نهائية. وفجأة، ومن خلال أعمال «شليجر» Schleier و«ميلر» Müller، وآخرين، ستبتدئ، عن طريق اللغات، فكرة القرب الوطني، والإرث الوطني. أي ابتداءً تقاليد سديد، في هذه الفترة، ضماناً (كفالة) علمية. نعتقد أننا عثرنا على جذور الأمم، وعلى الخصوص، أمماً «وجدت لنهيم» أعتقد أن هذه الأعمال، التي تدرعت بالحضارة الهندو-أوروبية، كانت مهمة جداً، لأنها أتاحت ظهور أركيولوجيا التصور الاستيعابي (الجمالي) - التي نجدها، بطبيعة الحال، لدى «تين» Taine (أبعامله حول «شوبنهاور» Schopenhauer وحول «الافونتين» Fontaine) الذي سيكشف كيف يمكن ترسيخ القومية عبر مقاربة علمية للأصول. لدينا، إذا، مجموع الصور التي ستعطي خزان مجازات «الحركة الفرنسية» Action Française، والتي سنجدها بالتأكيد، لدى «باريس» Barris، ولدى «تين» Taine الذي يعتبر فيلسوف الثراب الوطني - ثم، بطريقة أكثر أهمية، في خطب «بيتان» (المارشال) Pétain في سنة ١٩٤١-١٩٤٢. وقد غذتها أفكار إدامة تجدير، وفكرة استعادة التراب الفرنسي، والسماح في حقيقة الأمر، بقوة، للعرق الفرنسي لاستعادة الجذور، بقوة، والانطلاق من جديد. وبطبيعة الحال توجد، في الضفة الأخرى من نهر «الرين» Rhin، أعمال الرومانتيقيين الألمان حتى الأيديولوجيين النازيين، والذين سيقومون، بطبيعة الحال،

بتحوير معنى هذه الأعمال: ولكن ننتقل من التراب ومن الجذور إلى نفس المشكل، أي إلى «بلوت أوند بودين» Blut und Boden نعتز على التراب «بودين» Boden والجذور والنشء، هو «بلوت» Blut الدم. ننتقل إلى سبل أكثر حيوانية، ولكنه نفس الشيء.

في ظل حكم الإمبراطورية الثانية في فرنسا (١٨٥٠-١٨٧٠)، سنجد مهندساً للجسور والطرق، «أدولف هوسمان» Adolphe Haussmann والذي كان مساعداً للبارون «هوسمان» Haussmann، والذي نظم غابة «بولوني» Boulogne في غرب باريس، وغابة «فانسين» Vincennes في شرق باريس، و«بارك مونتسوري» Parc de Montsouris في جنوب العاصمة و«بارك دي بوت-شومونت» Buttes-Chaumont في شمالها. لقد كانت تملك، هؤلاء الناس، فكرة أن تنظيم فضاء التواصل وفضاء توليد ويحدث جديدين الأشجار في المدينة، هي امتلاك السلط. ويمكن القول إنه، لاحقاً، وبعد بعض الزمن، لنقي الخطاب، في ألمانيا، الصدى، فالأيديولوجيون النازيون سيقومون بتحقيق مشروع مجنون، كلية، وهو إستثماراً من حقائق المدن الكبرى الألمانية، كل الأشجار التي هي ليست ألمانية، وتم الاحتفاظ، فقط، بصنوبريات، ولكن لم يبق كثير شيء. ووصل الأمر إلى أنه توجد غابة راتنجيات في منطقة «بافير» Bavière، وهي عثرت على صورة لها من غير أن أحصل على معلومات إضافية، حيث تم غرس أرزيات، حسب صورة الصليب المعقوف. وفي الخريف إذا، يمكن رؤية الصليب المعقوف، من الطائرة، لون كستنائي على أرضية الصنوبريات الخضراء الباهتة. فكما تتم الرغبة في المحافظة على مقاء «العرق الأري»، فكلما تتم الرغبة في المحافظة على نقاء «الأشجار الجرمانية». لقد انطلقنا من رغبة في القوس، وإذا ما أتجنت صوب اليسار، فيجب أن نعرف أنه ما زالت توجد، أيضاً، تقاليد جمهورية للشجرة. ينضاف إلى تقاليد «أشجار» مايو، وثني يحتفل بمقدم الربيع. وبسرعة، تلفف الجمهوريون إمكانية ترميز راتنج، يمكن أن يسمح بتجديد فتوحات الثورة، أي بإعطائها عمراً طويلاً ومحو فعل القومية. ويعيد الاتصال مع نوع من البعد الشعبي والكوني من الأيديون هذا التنظيم للرمزية الجمهورية واليسار، كما سبق لكم أن قلتم، سنجده لدى «هغو» Hugo في سنة ١٨٤٨، وكذلك في هذا النص الكبير في سنة ١٨٧٠ عن غرس شجرة من أجل الاحتفال بالولايات المتحدة الأوروبية. وما زلنا نجد، إلى حد اليوم، فإنجاز «الميريديان الأخضر» le Méridien vert ل«شيمتوف» Chémot وهو في يتوقف في خط مستقيم للاحتفال الجمهوري والثوري بالشجرة.

❖ ألا يكون ما يجمع، تحديداً، بين الدلالات المختلفة وبين الرموز السياسية، هو فكرة الاستمرارية، هو فكرة ما ينتج المواصلة؟
❖ في الحقيقة، نعم. ستكون فكرة استمرارية، وقرابة وطول عمر،

أي ما يعني فكرة إرث، ففئة شيء ما يتم إيصاله، والشجرة تشير إلى هذا الإيصال وطول العمر، بطريقة مادية ونباتية.

شجرة المقدس وشجرة الديوي

• نود، الآن، أن نتحدث عن الشجرة كرمز للمقدس والديوي. ففي الحقيقة، توجد من جهة، عبادة الشجرة في كل الميثولوجيات، ومن جهة أخرى، يوجد استخدامها البراغمانتي (النفسي). فنكر في «روني جيرارد»: «لغوا جرمز ألا توجد بالنسبة للشجرة، كما هو موجود لكيش الغداء، نفس الظاهرة، أي عبادة ثم تضحية بالشيء الذي نحبه؟» اعتقد أن البلد المقدس هو الأول، وهو أنه لا يوجد تناقص في البداية. اعتقد أنه في كل الميثولوجيات الوثنية (ويكفي أن نجيل إلى أعمال «إلياد» Elade و«فرارز» Frazer) توجد مكانة مهمة جدا للشجرة. والسبب واضح جدا، وهو أن الشجرة، في دوريتها الكونية (من الكوسموس)، تمثل نموذجا مصغرا لحركة الكوسموس، صورة تكرار الموت في الحياة والحياة في الموت. لقد كانت التمثيل النباتي الكامل، السبب الثاني، اعتقد أنه الشكل المورفولوجي للشجرة: فالشجرة المرتبة في طبقات، في نوع من قتال توصيل بين قوى السماء ثم القوى الباطنية. أنا ألتج كثيرا على هذه الخاصيات المادية التي تفسر الاستقبال الرمزي العظيم للشجرة، أي لماذا رغبنا الشجرة في تعددية تصورات رمزية مقدسة. وفيما يخص التمثيل الديوي، فأنا أعتقد أنه جاء متأخرا جدا.

• غير أن أحدهما، وكما يرى «روني جيرارد»، لا يسير بمعزل عن الآخر.

• نعم، ولكن توجد صورة التضحية، فنحن لا نضحي بالشجرة. بل على العكس، ففي التقاليد الرومانية مثلاً، نزرع شجرة في اللحظة التي يولد فيها ابن لأسرة أرستقراطية كبيرة. وسوف لن تجد هذا البعد للتضحية المحبة، والتي نضع عليها كل أوزار جمهور ما، في كتابي، أفسر كيف أنه يوجد سبب نفسي سلب في دورها، وهو ما يجعلنا نستنزف الغابات مبكراً، منذ القدم. إن مشكلة مجاعة الغابات وجد، بشكل مبكر جداً، ففي الواقع، ظل الشعب، إلى حدود القرن التاسع عشر، المانة الرئيسية؛ وحتى في وقت لاحق، في النصف الأول من القرن التاسع عشر، كنا نعتقد في أهمية العديد في المعمار وفي المناجم ولكن التفكير في أنه من أجل توسيع شبكة السكك الحديدية، [20] يتوجب إيجاد عوارض من الخشب، ومن أجل تلبس المناجم بالخشب، يتوجب الحطب. إذا، فاستخدام الأشجار سيتواصل، ليس كمادة طاغوية (الطاقة)، ولكن كـ«تدعيم» لحضارة العديد. والبعد الديوي لم يتم التفكير فيه إلا بطريقة تفعيلية. إن ما أجده خارقاً للعادة هو أن عقلائية نهاية القرن التاسع عشر ستتيح إكتشاف خاصيات جديدة

للأشجار. وأما اليوم، فمفتن، بشكل كامل، ببعض الاكتشافات، فمجموعة باحثين اكتشفوا، منذ سنتين، حركة تدمد وتوسع ترافق دورة المد والجزر بسبب خجج الماء المتوفر في جذع الشجرة. ففي أقصى المد تمتد الشجرة، وبالتالي يتخفف مقدار الماء، وفي أدنى الجزر، تنقوس قاعدتها. إن الشجرة تراقق حركة المد والجزر، لقد كان الفلاحون يعرفون هذه، منذ زمان، ولكن لا أحد كان يصدقهم. وحالياً، استطاع الباحثون في أوروبا إثبات هذه الحركة، بطريقة دقيقة جداً. وكذلك، إكتشف «فرنسيس هالي» Francis Halle، وهو متخصص كبير في الأشجار، أنه تحت تأثير ضوء الشمس القوي جداً تحت المناطق المدارية، تتولد رداً فعل كيميائية مجهولة إن الجزيئات المتولدة من رداً الفعل هذه، يمكن أن تعود بنفع كبير وضخم على البشرية. ويبدو أن العقلانية، والعلم المعاصر، يتيح إكتشاف خاصيات لم يكن أناس القرن الثامن عشر أو في القرن التاسع عشر يملكون عنها أدنى فكرة. ربما يوجد، في الحقيقة، سحر الأشجار كما لا يمكن أن نتصور. لقد تجاهلت النظرة العقلانية، لدى الديويين، كثيراً، هذه الكائنات مقارنة مع الحيوانات. وهذا لأسباب يمكن تفسيرها بسهولة: فقد بدأ إن الحيوانات أكثر قرابة من البشر، فحين نشق جسداً حيوانياً، فإننا نستطيع أن نقطع هذه الأعضاء، وننطلق من هذه الأعضاء، بمكننا أن نزال ونناسب وظائفي، إلخ. إن تضحية الشجرة أكثر تعقيداً ودقة من تضحية الحيوانات يمكنني القول بأنه إذا لم تكن الحيوانات أكثر لمعاناً، من الناحية الكيميائية، فإن الأجسام النباتية برفقة، بطريقة خارقة للعادة. • نريد أن نعود إلى الشجرة كمحور للعالم. بدأ لنا أنه من أجل أن ننظر إلى الشجرة على أنها محور العالم، فيجب في الأصل توافر رؤية للعالم كشيء صلب. وعلى العكس، إذا كانت لدينا نظرة للعالم كونه، كما هو الشأن في الفلسفة الهندية، فإن محور العالم لن يكون هو الشجرة، ولكن القلب (وهو ثق في وسط البكرة) الفراغ للعجلة. يمكن أن ينظر إلى الشجرة كمحور للعالم، ولكن، فقط، في حالة ما إذا كانت تتوافر على فرضية أنطولوجية أو دينية حول ثبات وتماسك الكائن. في الديانات التي يتوافر فيها الواقع على صلاية وتماسك، فإن الشجرة العسلية مع جذعها تمثل مركز العالم؛ ولكن في الديانات الشرقية، حيث المبدأ الأساسي والسامي هو الوعي الصافي، الفراغ، فإن الشجرة كرمز لمحور العالم تختفي. إن النظرة إلى الشجرة كمحور للعالم تعطل، بالحاح، رؤية خاصة ومتميزة، ويتعلق الأمر في هذه الحالة، بالرؤية الغربية.

• بلي، ولكننا نستطيع القول إن قلب (لب) الشجرة هو ما هو صلب - إنه القلب (خشب القلب الصلب في ساق الشجرة) -

والحياة، ما هو موجود في المحيط، ما دام أن الطبقة الحية هي ما يوجد بين الحطب والقشرة (طبقة من القلب ومن النخيل) وهو السبب الذي من أجله توجد أشجار قديمة العهد ما زال نطاقها حياً. وهو ما يؤكد، إذن، بطريقة ما، هذه الرؤية.

الشجرة كنموذج علمي وفلسفي

« أنتم تفتحون أن الشجرة هي موديل للتفكير، ألم تشكّل أحياناً، عبية إبيستيمولوجية (معرفية) بالنسبة للعلم؟ يتركز تفكيرنا، بشكل خاص، لمقطع لـ «كتويلهم» موهبة الذي يشرح أن الرئي يمكن أن يكون قد تسبب في الإضرار بالدراسات حول الدورة الدموية، وبأنه بعد اكتشاف اشتغالها (الدورة الدموية)، انقلب الموديل، فأصبحت الدورة الدموية موديل لدراسة الشجرة. إن موديل الشجرة كان يمكن أن يكون، إذن، عائقاً إبيستيمولوجياً (معرفياً)، كيف يمكن تفسير الرابط بين الشجرة والتفكير العلفاني؟

« ليست الشجرة هي العائق الإبيستيمولوجي، إن الرئي الذي كان تقنية قديمة جداً في الحدائق، هو الذي شكل عائقاً. ومن أجل اكتشاف دورة الدم، توجب فهم أن منسوب الماء السائل الذي نستعيده في باسينة ماء، هو نفس الذي نستعيده في منبع، وأنه لا يضيع كما هو الحال في الري. إن النموذج الجديد كان، بالأحرى، هو نموذج المنبع، حيث تتم استعادة الماء في باسينة وتتم إعادة دورانه وتوزيعه بطريقة تكرارية. ودائماً، نفس منسوب الماء هو الذي يدور في داخل أوعية الجسم البشري.

إن الرابط بين الشجرة والتفكير العلفاني، هو أن الشجرة، حينما تكون مجردة، هي نموذج تجزئة الجزء. ومع شجرة «بورفير» Periphyre، نتقبل من الصنف الأكثر عموماً، الذي هو صنف جوهري، إلى الفرد البشري. يوجد هنا، تنظيم منهجي مجرد شيئاً ما، ولكنه يأتى بنظام عالم الإغريق الجامد. «أرسطو» ملاحظ دقيق للحيوانات، و«ثيوفراست» Theophraste ملاحظ دقيق للنباتات، فهما يحاولان توحيد ملاحظات إمبريقية، والتي هي سديدة، في الغالب، ثم تصريف تصور ترتبتي للعالم. من خلال ميكانيزم القياس الذي غالباً ما يلجأ إليهم، في كتابه «مخطوط الصي» الصادر سنة ١٩٧٠، يفسر «فرانسوا جاكوب» François Jacob كيف أن «لامارك» Lamarck رأى أنه يتوجب تدوين الجدول الترتبتي لترتيب الكائنات الحية في هذا المد الزمني. والصورة الفضلى من أجل الاقتراب من الفيزي الزمني هي صورة الشجرة. وبطريقة مفاجئة، تنتقل الشجرة من صورة تصنيفية جامدة، وتصبح صورة متعلقة نشوء النوع وتطوره، صورة ديناميكية، تتيح التفكير في القرابات. أي تصعد من غصن إلى غصن، ومن نوع إلى نوع، حتى تصل إلى جذ مشترك. إن الشجاعة الكبير

للصورة المتعلقة بنشوء النوع، هو الذي نجده، إذن، في الفلسفة النباتية لدى «لامارك»، والذي سيستخدمه «داروين» بشكل رائع. أذكر، بهذا الصدد، أنه لا توجد سوى صورة واحدة للشجرة عند «داروين»، وقد قل عليها، دون توقف، في «كتاب حول أصل الأنواع» ١٨٩٥، إن هذه الصورة تتحدث من تلقاء نفسها كثيراً، ومفيدة جداً، بحيث إنها ستعرف نجاحاً ضخماً. ونحن اليوم بصدد تصحيحها، لكننا نعتقد أنه توجد، في الأساس، طبقات عديدة، وسيوجب، بالأحرى، أن نؤسس الشبكة المتعلقة بنشوء النوع، من جانب الدغل بدل الشجرة.

« يمكننا أن نلخص إشكالية عملكم من خلال السؤال الموجود في الصفحة ١١، «ماذا تستطيع الفلسفة أن تعطينا فيما يخص التفكير في الشجرة؟» لأنه يتوجب على الفلسفة أن تفكر في الشجرة، كما تكتبون في الصفحة ٩: «لقد حاولت أن أبين أن الشجرة تحتاج إلى أن تصبح موضوعاً للفلسفة، التي هي مدينة بكتب تتحدث عن الهواء، ولكنها (أي الفلسفة) لا تتحدث إلا قليلاً عن الشجرة». الشجرة تستحق في منظوركم وضعية موضوع للفلسفة لأنه باعتبارها، رمزاً بامتياز، تتيح التفكير في الفلسفة، قبل أن تسبح هذه الأخيرة بالتفكير حول الشجرة. وحسب رأيكم، فإنه ربما لم توجد بداية للتفكير في الفلسفة بدون الشجرة، لأنكم تتسألون وتتألمون قرأتكم، حول ما «إذا كانت الشجرة، التي هي أكثر من كونها رمزاً بين رموز أخرى، رمزاً بامتياز، موديل لكل الرموز» (ص ١٧). إنكم تذهبون إلى حد جعل الشجرة مصدر المعرفة والتفكير، بله كل ثقافة بشرية (على الأقل في بعض صياغاتكم). تقولون ما يلي: «إن الميتولوجيا والثيرولوجيا وعلم العرفان وعلم الجوهري، والإستنثيا، قد نفسها في علم الشجر». أو أيضاً: «إن معرفة الشجرة هي جذر شجرة المعرفة، كما أنها جذر كل ثقافة عموماً» (ص ١١). الشجرة تحتل، إذن، «المكانة المركزية، والتي انطلافاً منها تتنظم وتأخذ معنى». في الثقافة الغربية (نفس الصفحة). ونفس الشيء ينطبق على الخيال، كما هو الحال حين تكتبون، في صفحة ١٥٢، بأنه إذا كانت الشجرة قد أُرقت، دائماً، خيال الرجال، فلأنها: «حوت خصائص رائدة، والتي لا تستطيع الأساطير والرموز سوى أن تلمح إليها بصفة سرية». «وبما فيها حتى العلم، كما هو الحال حينما يبدو أنكم تجعلون من الشجرة المصدر الحقيقي للثورات البيولوجية في بداية القرن التاسع عشر. تقولون في صفحة ١٠٨: «إن الشجرة أحدثت نمطاً جديداً من المعرفة، مغايرة جديدة للحسي (الكائن)، الذي يمكن



المجموع، وكل واحد، من خلال تأديته، بصفة كاملة، لوظيفته، يساهم في حياة الكلّ. وانطلاقاً من هذه اللحظة، نستطيع التفكير في الفلسفة، ليس على طريقة «ديكارت»، ولكن كتفكير يمسك بمجموع حقائق ذات أنساق مختلفة، حقائق ذات نسق سياسي، وجمالي (إستيتيقي) وأنتروبولوجي، وهي حقائق تُعنى بالعالم من خلال المعارف والعلوم.

ما الذي تحنيه فلسفة كبرى؟ كل مرة تكونون فيها إزاء فلسفة كبرى، فإنكم إزاء فلسفة مت عبر مبادئ متنافرة، والتي تمسكُ بها معاً. لا تقول حقيقة أكثر، لا تكشف أنه بين كل هذه الميادين، توجد إمكانية لتنظيم مُتّرك، ومهما كانت زاوية الهجوم، فإنكم ستجدون، دائماً، الميادين الأخرى. أي أن أي رجل، مهما كانت شريطة، قادر على هذه الانكاسية الفلسفية. إن هذا ما بدأ في أنه تمثّل نموذجية موديل الشجرة من أجل فيلسوف هذه الأيام.

الهامش

- الهدية التي سلب فيها السيد السبع
- سلسلة جيل في أمريكا الشمالية
- بيريك (1936-1982) (Georges) كاتب وروائي فرنسي، من مؤلفاته «المهاجرة»
- لانفوري vendée منطقة توجد في منطقة (لاوار) في فرنسا
- شلغل (1767-1845) (August Von) كاتب ألماني ومُنظر للرومانطية
- بوب (Franz) عالم لسانيات ألماني
- سوسور (1857-1913) (Ferdinand) سوسور، مؤسس علم اللسانيات الحديثة
- تين Taine (Hippolyte) ناقد وفيلسوف ومؤرخ فرنسي
- الحركة القروسية حركة فنية وعلنية أسسها موريس Murras في سنة 1٨٩٩
- باريس (1862-1923) (Munier) من دعاة القومية (الفرنسية)
- من أجل الاختلاف والجماع ٢٠٠٠، تم قرأ ١٠ آلاف نسخة على طول الطول الباريسي
- بين كولفركند ومارتن دوتس-سورلو
- القاب طرفة في الليل الليل بين السماء والارض في الشعر
- نجيب الطيفه السعالي من اللحاء تكون بين الشجرة والشك في سوق العذبات الوعائية وجدها
- نيلفونجي نيلفونجي (Georges) فنان فرنسي
- Theophrastus (372-287) ميل (الملاذ) فيلسوف إغريقي من مؤلفاته كتاب «المناظر»
- Lamarck (Jean-Baptiste de) (1744-1829) من المدرسة الطبيعية الفرنسية
- دوتس-سورلو، هو الذي نبه، إلى في التسلسل البنيائي لدى «لاسار»، والذي يستخدمه «ماروين» بشكل رائع، حيث أنها، بهذا الصدد، أنه لا توجد سوى صورة واحدة للشجرة عند «ماروين»، وقد غلب عليها، دون ترويض، في كتاب حول أصل الأنواع، ١٨٩٥. إن هذه الصورة تحدث من تلقاء نفسها ككبرياء ومضعة حداد بحيث إنها ستعرف نجاحاً عظيماً. ومن اليوم يصعد تصحيحها، لكننا نعتقد أنها توجد.

اعتبارها، من الآن فصاعداً، كلاً مركباً من عناصر مرتبطة بعضها البعض. «فهل تعتقدون، حقيقة، بأنه يتوجب أن نخضع الشجرة أكثر من دور رمزي (دور للرمز) من أجل التفكير وأكثر من دور موضوع للمعرفة، ونجعل منها، هكذا، نوعاً من مبدأ أول جديد؟ وإذا كان الحال، كما تقولون، فكيف تستطيعون الدفاع عن هذا الموقف المريب؟» بصيغة أخرى، ألا تعتقدون أنه، من قرط الرغبة في محاربة مركزية الإنسان، يمكنكم السقوط في مبالغة عكسية يمتحناً للشجرة ما هو نتاج للأنشطة البشرية؟ «هـ خلافاً لما قلتم، أنا أعتقد أن الشجرة لا تدخل لها في الحياة البشرية. إنه لا تدخل لها بالمعنى الذي تملك فيه خاصيات كيميائية خارقة للمادة، وأولى هذه الخاصيات، التي تكيف مجسوم العالم الحي على هذه الأرض، هي، بطبيعة الحال، التخليق الضوئي. فلماذا أفتننا هذه الخاصيات، فما الذي سيتبقى من العالم الحيواني؟ لن يبقى شيء، والإنسان سيخفي. فالشجرة ليست، إذًا، كما يقول «كانط» Kant، شرطاً ترانسندنتالياً، قبلها، ولكن شرط مادي للحس (الإكائن) على الأرض. خاصية أخرى، تملكها الشجرة، وهي قدرتها على التجميع وعلى التسهيل تتجاوز العقل البشري كثيراً. ومن خلال هذه الخاصيات الرائعة، فإن العقل البشري ليس مخطئاً في قياس نفسه معها، وفي أن يجعل منها موضوع تفكيره. في البداية، يتوجب على موضوع تفكيرنا أن يضلنا، والشجرة تمنحنا، فعلياً، منفذاً إستراتيجياً. أدب، بعيداً، في نهاية كتابي، من خلال القول إن الشجرة نتيج للتفكير في ما هو عمل فلسفي حقيقي، يبدو لي أن الشجرة تحرك، في مبدئها البنيائي، ما يعتبر فلسفة كبرى الفلسفة الكبرى هي تفكير يمسك بمجموع ميادين متنافرة ومختلفة. لقد بدأنا هذا اللقاء عبر العناصر التخيلية الكبرى الأربعة التي كانت مدمجة في بعضها البعض: ونستطيع الذهاب إلى ما هو أبعد، بأخذ مثال الشجرة التي تمسك بعناصر مختلفة، مجموعة، بشكل كامل، وتقوم بتربكها. غير أن ما تصنعها فلسفة كبرى، هو أن تمرّ بمراحل الإستيتيقا والسياسية والأنتروبولوجيا، وعبر تحليل الرغبة البشرية

♦ وهو ما نجده لدى «ديكارت»؟

«هـ لا. ليس «ديكارت»، لأنه يوجد، لدى «ديكارت»، في الواقع، تصور للشجرة في تقديم كتاب «المبادئ»، غير أنه لا يستخدم الشجرة- (وهنا ممكن نقول «دولوز») إلا على أساس أنها صورة ترائيدية، فالجنود هي الميتافيزيقا، والفيزياء هي الجذر، والأغصان هي تطبيقات الفيزياء، أي الميكانيكا، والطب والأخلاق. أنا لا أبايع من هذا التصور الترائيدي. الشجرة تمثل في اشتغالها استقلالاً جوهرياً بشكل كبير، أي تمثل تجميع وتعاضد عناصر مختلفة تشغل معاً. كل عنصر يستفيد من صحة

جورج
أورويل

مقالة ضد ثقافة

الحسم والتصنيف

سمير اليوسف*

«إذا ما سألنا ما الذي يمثلُه ؟ أو على أي مثال يكون؟» يقول الناقد الأمريكي الراحل ليونيل ترلنغ في مقالة حول جورج أورويل، « فإن الجواب: فضيلة انه لم يكن عبقرياً. وفي مواجهة العالم كان من دون شيء ما خلا فطنة غير المخدوع وذكاء يسير ومباشر، فضلاً على احترام للقدرات التي يمتلكها المرء، والعمل الذي يزمع القيام به..

انه ليس بعبقري! يا له من خلاص! يا له من تشجيع!
ذلك إنه يهيبنا الإحساس أن في وسع كل منا ان يصنع ما صنعه هو. ان في وسعنا فعله إذا ما عقدنا العزم على فعله، وإذا ما تنازلنا عن الرياء الذي يكفل لنا الراحة، وإذا ما، لأسابيع قليلة صرفنا انتباهنا عن الفريق الصغير الذي عادة ما نداول الرأي معه، وإذا ما جازفنا بأن نكون على خطأ أو قصور، وإذا ما نظرنا الى الامور ببساطة ومباشرة.» (١)

* ناقد من فلسطين يقيم في لندن

فالانسجام أو التوافق الذي يحرص بعض الكتاب على ضمانه، أو مراعاته مراعاة صورية، إلى حد إخضاع أنفسهم لنظام صارم في الكتابة والنشر لهو آخر ما تفصح عنه أعماله. وليمكننا القول أنه لو لم يوقع بعض كتاباته باسمه لاختلط الأمر على قارته ولواجه المقتضون بأدبه صعوبة جمة في البرهنة على أنه كاتبها. فتمه، على سبيل المثال، أكثر من مبرر واحد للشك في أن مؤلف رواية «ابنة الكاهن» لهو نفسه مؤلف رواية «مزرعة الحيوان». وليس مرد هذا الظن إلا الفارق البارز ما بين موضوعي الروايتين فصح، وإنما أيضاً إلى الهوية المعقدة التي تفصل ما بين التقنية السردية أو القاموس اللغوي المستخدم في كل منهما وإيضاً للموقع الذي يحتله الكاتب في كليهما (٦).

وهذا امر ينطبق من دون شك، على عدد وأقر من الكتاب، بيد أنه في ما يتعلق بأورويل يتجاوز حد الاستجابة إلى شطحة تلم بالكاتب فيمضي إلى إنتاج ما قد يفقر إلى قاسم مشترك مع كتاباته السابقة أو لما هو مألوف ومتوقع منه. فمن غير اليسير تحديد ما هو مألوف أو متوقع من كاتب شأن أورويل تردد ما بين الأساليب وإقتضات متضاربة ما يجعل محاولة إدراج كتبه في خانة واحدة محاولة مدعومة الدقة وعلى رغم أن أورويل كان واعياً لطيفة كبهذه - وكان يدرك بأن في كتاباته اللاحقة ما يؤدي إلى انخفاض قراء أعماله عنه، خاصة، المعبين بهذه الأعمال - إلا أنه سعى إلى رؤية إنتاجه في سياق نظام ينتظمه

في مقالة «لماذا أكتب» يحدد الكاتب الانكليزي دوافع أربعة للكتابة عنده، هي شبابة الدوافع الكامنة خلف جل ما كتب. فهناك، أولاً «الرغبة في أن تبدو ذكياً وموضع اهتمام الآخرين» (٧)، ومثل هذه الرغبة خضته في سن مبكرة على اختيار الكتابة كسبيل للفرار من عزلة الطفولة والظفر باهتمام المحيطين به. وهناك، ثانياً، الرغبة في التعبير عن مقداره ادراك الجمال في العالم الخارجي، وفي كيفية إدراج الكلام في ترتيب ما». ومثل هذا الدافع اقضى به، في أعماله المبكرة، إلى توسل بلاغة متكلفة، أو «لغة وريدة»، على حد تعبيره. أما الدافع الثالث فهو رؤية «الأشياء كما هي عليه» وإيجاد «الحقائق وإبداعها لكي تستفيد منها الأجيال القادمة». ولربما هو التفسير الأبرز لإصرار الكاتب على التنبيه والتقنية إلى عيوب من كان في صفهم من أن كانوا موضع تعاطفه. لذا فطلي رغم موانئته للإستعمار البريطاني للهند إلا أنه لم يغفل عن الغشائخ التي اقترفتها بعض أبناء الهند بحق بعضهم البعض، وعلى رغم تعاطفه مع عمال المناجم في «ويغين بير»، إلا أنه لم يتوان عن التنبيه إلى ميولهم العنصرية (٨). أما مواقف من اليسار، وتحديداً صحافة اليسار، فذلك ما جعله الكاتب الجدلي الذي إجاز لكل من اليسار واليمين التنبؤ منه مرة وتنبئه مرة أخرى.

بيد أن الدافع السياسي عنده، هو الدافع الرابع والآخر، لا يقل وضوحاً عن دوافع الكتابة الأخرى: «الرغبة في أن تدفع العالم باتجاه محدد، وأن تبدل فكرة الآخرين عن المجتمع الذي يبعين أن يكافحوا من أجله» وعلى ما يزعم فقد ردت كتاباته في الأعوام الأخيرة من حياته، خاصة

يروق لنا الركوز إلى مثل هذا التقويم، أو حتى إلى الظن بإمكانية الركوز إلى تقويم كهذا اليوم. ذلك أننا لا نحتاج فقط إلى الإيمان بوجود شخص ينطبق عليه مثل هذا الكلام، ولكن أيضاً إلى الثقة بإمكانية تكوين رأي كهذا. بيد أن قراءة أعمال أورويل نفسها، فضلاً عما أنارت وما لفتت تثير من ردود فعل، تجعل القبول بمثل هذا الرأي من قبيل الإستسلام إلى الأمانى والهوى

وليس هذا لأن أورويل خالف ما ينسبه إليه ترلنغ. وإنما لأنه، وبحسب تعبير للنقاد الماركسي ريموند وليامز، تهكس النبرة، أشبه بحالة مهول لم يكن محض كاتب انتج سلسلة من الكتب وفقاً لجملة من المواصفات الشخصية والأخلاقية امتاز بها (٩). وليس ادل على ذلك من حقيقة أن ناقداً محافظ النزع شأن ليونيل ترلنغ يرى في أورويل صورة للنظر والتعبير المباشرين والمصادقين، في حين أن وليامز، اليساري، والذي من المفترض أن يشاطر أورويل ولأهاته السياسية لهو من أشد النقاد له. فوليامز يرى بأن أورويل لهو محض «تخصيص ناجح للرجل الواضح الذي يلتقي بالترجيعة على وجه غير مدبر، ومن ثم فإنه ببساطة بعضي بالحقيقة حولها» (١٠).

وليس من المصادفة أن يكون وليامز من أقسى النقادين لأورويل ففي بعض أهم أعماله، وأشدها جدلية، أتى أورويل من الآراء ما جعله موضوع هجوم منتظم لمختلف أتباع اليسار، وفي الوقت نفسه مخلصاً ومبشراً بالنسبة لبعض الميئين باعتبارهم اليساري الذي، في النهاية، أبصر نور الحقيقة (١١). بيد أن لا توظيف اليمين له، ولا هجوم اليسار عليه وحدهما ما يوقع الأخذ بتقدير شأن تقدير ترلنغ. لكنه الوهي أيضاً بضرب من النقد يستوي على أساس جملة من المعطيات والفرضيات في مناهج القراءة المحددة وتبعاً لهذا الضرب، الساعي إلى سوق تفسير لتناقضات أورويل لا يفت عند حدود مضامين كتاباته فقط، فإنها (أي هذه التناقضات) لا تحول دون تقدير كنفدي ترلنغ - في النهاية فإن ما يقوله النقاد لا يتعارض مع وجود التناقضات وإنما يبررها - غير أنها تبين لنا أن قراءة هذه الأعمال باعتبارها تمثيلاً أو تعبيراً عن جملة من المواصفات الجمالية والأخلاقية للمؤلف لهي قراءة تستوي على افتراض وجود صوت واحد ينطق بما يتكون منه النص من علامات مثل هذا الافتراض، وبالتالي القراءة التي تستند إليها، إنما يحول دون فهم التناقضات المعنية باعتبارها نتيجة منطقية للغة وسوسية وإيديولوجية. ويؤدي إلى الإكتفاء بإحالتها إلى ضعف في الشخصية وتنعادم التماسك والانسجام، أو بالضرورة إلى عقوبة أو استبعاد فطري إلى المجازفة في سلك أي سبيل على أمل بلوغ الحقيقة. (١٢)

غياب الانسجام:

إنه لفي ضوء اعتراضات كهذه يبدو جورج أورويل بالكاتب الذي لا يسمع الغاري، استماعاً كل ما كتب من دون أن تساوره لشكوك حول طبيعة اهتماماته الأدبية ولأهاته السياسية ومعاييرها الجمالية عموماً.

فيما يتعلق من بالفرض السياسي، استجابة لدافع كهذا إلا أنه يعود ووقفه بجملة من التصورات حول علاقة الأدب بالسياسة مخالفة للأطروحات الشائعة في زمنه.

فخلافًا للقول بضرورة الفصل ما بين الجمالي والسياسي، وهو القول الذي كان ما يو آرثولد إرسى مدعاه منذ منتصف القرن التاسع عشر، وتكفل بروايج وسيادته نقاد بمنزلة ت.س. إليوت و.ف. ليفغن، مضى أورويل إلى المحاجة بأن ما من كتاب يخلو بصورة أساسية من انحياز سياسي، بل وإن الرأي القائل أنه لا ينبغي على الفن أن يرتبط بالسياسة لهو موقف سياسي أصلاً. بيد

أن هذه المحاجة لم تأت بغرض حض الكتاب على إيلاء السياسة قسطاً أوفر في أعمالهم، وإنما على الأرجح دفعاً عن «فنية» أعماله هو نفسه، خاصة وأنه لم ينفك يزعم بأن كل سطر خطه، في أي من أعماله الجادة «كتب بشكل مباشر أو غير مباشر ضد التوتاليتارية وفي سبيل الاشتراكية الديمقراطية». وأنه بقدر ما يهي الكتاب طبيعة ولائه السياسي بقدر ما يفلح في النشاط السياسي، ولكن دائماً من دون التفریط بإلصاقه الفكرية أو العناية الجمالية: «قصاري ما أردت القيام به في الأعوام العشرة الأخيرة هو أن اجعل من الكتابة السياسية فناً.

يجوز القول في ضوء تصريح كهذا أن تجربة الكاتب، بالنسبة إليه على الأقل، لم يشبها للتباس كبير ولا لما كان أفلح في رسم معالمه على هذه الصورة الواضحة. فهو يقسمها إلى، أولاً: كتابات ميكرة تتأرجح ما بين الاستجابة لنية بأن يكون كاتباً والرغبة في تصيد ما هو جمالي في العالم واللفة.

ثانياً، كتابات ناضجة هي تلك التي سعى من خلالها إلى تحويل الكتابة السياسية إلى فن، ولكن بما يتاح له، في الوقت نفسه، الاعراب عن ولائه السياسي (صد التوتاليتارية ومع الاشتراكية الديمقراطية) ومن دون التضحية بما هو فني.

لكن إذا ما صدق الزعم بأن الأمور من الوضوح الذي يزعمه الكاتب- وإيضاً لقراء الذين يصادقون على ما يقول به أعماله، شأن تزلج على سبيل المثال لا المحصر- فلماذا لا يزال موضع اخذ ورد؟ بل وهل كان يحتاج إلى «مانيفستو» كهذا الوارد في مقالته القصيرة، ما لم يساوره الشك بأنه بالفعل قد تقلب ما بين اساليب وتقنيات متباينة وغير عن مواقف سياسية متضاربة؟

قد لا تكون محاولة أورويل إلى إضفاء انسجام على أعماله إلا من باب الرد على نقاده الذين ما انفكوا يتهمون بالتناقض، لكنها قد تنطوي على طموح اسمي أيضاً. فغلى ما يرى ستوارت هول، الناقد

الماركسي المختص بشؤون ما يُعرف بالدراسات الثقافية، فإن أورويل كان يفكر على الدوام بالأسئلة الكبيرة، المثيرة للقلق، في عصره محاولاً أن يدون ويشرح الضغوط المتضاربة، والناجمة عن أن تكون إشتراكياً على أحد مفترقات التاريخ، لذا فإن أعماله «لا تحمل نظرية وإنما تعبر عن تفكير فحسب» (٩).

وإن افتقار مواقف أورويل إلى نظرية لهو موضوع بحث واتهام عدد من النقاد الماركسيين وبعض أتباع المدارس النقدية الأوروبية (أي غير الانغلو فونية)، أمر سنطرق إليه في حيزه. المهم في هذا المقام أنه في ضوء ما يقول هول، فإن محاولة أورويل في المقالة المشار إليها سابقاً،

إنما تبدو أقرب إلى محاولة إلى تطوير وصوغ نتائج «تفكيره» في مسائل مختلفة على صورة نظرية أو ما هو قريب الشبه بالنظرية.

لقد أولى أورويل الثقافة الشعبية اهتماماً جديراً بالملاحظة، والتقدير أيضاً، وبخلاف جل كتاب وادبائه صهره الذين ينظرون بعين الاحتقار إلى المجالات الفكاية وروايات المغامرة والأثارة، كتب أورويل بعضاً من أهم مقالاته حول مظاهر الثقافة الشعبية الحديثة. بيد أن عنايته بهذا الميدان، وعلى رغم الملاحظات الثقافية التي أظهرها فيها، قصرت في النهاية عن الارتقاء إلى مستوى الفهم النظري لموقع مثل هذه الثقافة في المجتمع المعاصر الحديث. فهو كأي كاتب مقالة نموذجي يُعنى بالظاهرة ليس كإعراب عن تصور نظري قائم، وإنما قصارى ما كان يعنيه من أمر الثقافة الشعبية، أنها

موضوع تدوين أو تعليق ورأي، فإنما ما ربطنا ذلك بما تنم عنه كتاباته بالإجمال من ضيق ونكد، أن لم نقل عدا، لما هو نظري أو فكري مجرد، أيقنا أنه على رغم من إقبال الكاتب على احتضان مبادئ وأفكار سياسية، مستمدة أصلاً من فهم نظري ماركسي ويساري عموماً، إلا أنه ما كان ليتردد أو يجد صعوبة في لغز المبادئ والأفكار حينما يبتين له، من خلال التجربة ووعي «الحس المشترك» (وهما مقياساه العاصمان في جل الأمور) إستحالة تحققها. ولقد كانت الملاحظة والتجربة، فضلاً على التسليم ب«الحس السليم»، المصادر الرئيسية لمعرفته، وبالتالي أحكامه.

مثل هذا الكلام قد يُجهز النكوص إلى تصور يقلل من شأن التناقضات التي ما انفك البعض يغيرها، ويتخفها ذريعة للمهجوم عليه، وبما يسوغ لنا في النهاية الركون إلى تقويم من قبيل تقويم الناقد الأميركي ليتبين تزلجه. فيجوز لنا القول أن أورويل أراد الكتابة منذ البداية طلباً للخلاص من عزلة الطفولة وحرمانه من اهتمام وإقبال من يحيطون به عليه، ففي كتاباته ثمة رغبة أولية في مخاطبة القارئ، تسبق فعل الكتابة، وبما هي واسطة المخاطبة، وتقاوم خطر الذوبان في هذه الوسطة. بيد أن



هذه الوساطة ما انفكت تنقل فعل المخاطبة المستود بقويدها وتلفيه مستنقنا ما بين مكوناتها الداخلية وعناصر إستراتيجياتها شأن الاختيار المسبق للشكل او مصادر التأثير وامكانيات التأثير، والى ما هنالك كان اورويل الكاتب الذي يستقي مادته من الملاحظة، مما يحسه ويخبره ويشهده وهذا ما جعل اعماله غير القصصية شأن «مسترد في باريس ولندن» و«الطريق الى ويغن ببيرو» و«تحية الى كتالونيا»، بالإضافة الى مقالاته وتعليقاته الصحفية، تبدو انجح في إستيفاء شروطها من اعماله القصصية، أي المتحيلة المصدر، لا سيما تلك التي كتبها ما قبل الحرب العالمية. ولا غلو في القول بأن اورويل، كان احد رواد ذلك الشكل الأدبي الهجين المعروف بـ«الصحافة الجديدة» والذي ازدهر في الولايات المتحدة في الستينيات، وعلى يد طائفة من الروائيين والصحفيين الامريكيين ذائلي الصيت (١٠).

ولكن جريا على العرف الأدبي الذي يحدد الكتابة الأدبية بالاشكال المتحيلة المصدر، شأن القصة والرواية، ومن ثم يحدد الادب تبعاً لمزاوته هذه الاشكال من الكتابة، فإن اورويل المعن في السبيل الذي يجعله ادبياً، اقبل بصوغ ما هو مصدر ملاحظة فعلية وكأنها مادة متخيلة وتبعاً لما تقتضيه من تدابير تعبيرية اتضح له انه لا يحسن الأسانجية اليها او التحكم بها على خير وجه (١١). على هذا أنقل الكتابة بوسائط المتخيل، وما جعل سبيل المخاطبة بالتالي محكوماً بوسائط الكتابة، وما تقتضيه من حيث البدء، وبوسائط الادب المتخيل الذي من خلاله نحسب، تبعاً للعرف السائد، يكون الكاتب ادبياً. ولا يقتصر هذا الامر على رواياته المبكرة تحديداً، وإنما على بعض اعماله غير القصصية. مثلاً كتابه الأول «مسترد في باريس ولندن» يتوزع على لوتين من السرد متباينين الأول ينعدم فيه ادنى اثر للمؤلف، حتى لتكاد تحس بأنك تقرأ رواية من الروايات الواقعية التقليدية، أما الآخر فيصل فيه حضور الكاتب الى حد ويبدو أشبه بمحطل ومرشد وواعظ معا. ولعل في هذا ما يدل على ان اورويل حاول استرضاء صوتين او مليون متنازعين عنده.

الى ذلك يمكن الكلام على عامل آخر أعاق سبيل الرغبة المذكورة في المخاطبة، أي مزاولة الصحافة الأدبية كمصدر للرزق. وبما ان كتبه خاصة في بداية حياته ككاتب، لم تكن تدر عليه من الدخل ما يكفيه عائلة العوز، فلقد اضطر الى ان ينتج وبغزارة، ولصالح مطبوعات، لولا الحاجة لما كان ليدنو منها. وكان من حصيلته هذا العامل ذلك التفاوت اللين ما بين مقالاته الكلاسيكية وكتابات للصحفية عموماً.

مضاربة النفس

بيد أن مثل هذا التأويل، وإن صحَّ على بعض كتابات اورويل، او حتى لجها، فإنه ليدنو ادنى بكثير من الارتقاء الى مستوى الإرث «الاورولي». وهذا الإرث لا يتكون من كتابات اورويل فحسب وإنما أيضاً من ردود الفعل التي انارتها ومن الجدل الذي اطلقته، ومن ثم التفاج العكري الذي

نشأ عنها. وامسى بمثابة احد الاسهامات الفكرية المهمة في الثقافة السياسية للقرن العشرين. فلا يمكن الكتابة عن اورويل من خلال ردِّ اعماله الى جملة من الغرضيات التقنية او العوامل الشخصية، لوحتي الثقافية بالمعنى المحدود للكلمة— بكلمات اخرى أوضح، لا يمكننا الكتابة عنه متجاهلين ردود فعل ومواقف وتعليقات وتأويلات مثقفين شأن ليويل ترلنغ ورايموند وليامز، ولكن ايضاً ادوارد تومسن وايرفنغ هار واسحق دويتشر وسلمان وريشي وادوارد سعيد ورتشارد رورتي وغيرهم. وهذا ما يعود بنا الى التساؤل عن سرِّ التناقضات التي انطوت عليها اعمال اورويل، وما جعل من العسير، من ثم الركيز الى تقويم له شأن ترلنغ (١٢).

يعزو رايموند وليامز التضارب (او المفارقات، على ما يؤثر القول) الذي وسم اعمال اورويل الى جملة من الثنائيات ما كان في وسعه التفصل منها (١٣). فلقد توزع ما بين الكتابة في سبيل المضمون والكتابة في سبيل اللغة، ما بين الكتابة الادبائية والكتابة الصحفية والوثائقية، ومن ثم ما بين الكاتب كمكتج سلعة يلبي حاجة جمهور استهلاكي، او صورته كفنّان لا يحفل بمن سيقراً اعماله بقدر ما يعنيه صدم الجمهور والإعراض عنه. لذلك تراه لا يتورع عن الاسراف في الشكلانية وتوسل ما هو غير مألوف.

لكن رغم ان وليامز يميل ايضاً الى التمييز ما بين «الكتابات المبكرة» و«الكتابات الناضجة» عند اورويل، الا انه حينما يصل الى مواقف السياسية، فإنه يرى ان من المحال التمييز بينها تبعاً لخط زمني— وهو التمييز الذي ما انفك البعض يقيمه ما بين كتابات اورويل ما قبل تجرّيته في الحرب الأهلية الأسبانية، ومن ثم كتابه «تحية الى كتالونيا»، وما بعدها. وعلى ما ينبري وليامز نقمة من الدلائل ما يسوغ اعتبار اورويل في غير مرحلة من مراحل حياته كإشتراكي ورجعي في الوقت نفسه. فلقد كان معادياً للإستعمار، في اوائل عقد الثلاثينيات، ما دفعه الى الاستقالة من عمله في سك البوليس الاميريالي في بومرا. وكان الاشتراكي وكاتب المقالة المتطرف في اواخر الثلاثينيات والاربعينيات، بيد ان وتأثير الهزيمة، بصورة ذلك الرجل المتعطف، المنزعج، والذي اطلع في تبصر ما هو أبعد من الدعاوى الاشتراكية والخرافات الرائجة بشأن انكلترا، لا تغرب عن افق كتاباته وحياته.

الى ذلك فلقد كان الثوري الغائب الرجاء في عقد الاربعينيات، والذي ما انفك يتبّع تصوراً لمفهوم التقدم باعتباره محض شكل من الاختيال والثورة مجرد هزيمة متواسطة. غير ان هذه الصورة لا تصمد طويلاً اذا ما أضفنا بأن اورويل كان في قلب اليسار، صحفياً في المجلة اليسارية «تريبون» ومداًف ليس فقط عن ضحايا ستالين وإنما الحريات العامة لكافة مواطني دوعايا الامبراطورية البريطانية.

ويخصص وليامز الى انه من غير المجدي تقديم وجه واحد لأورويل باعتباره «الوجه الحقيقي» وما عداه محض اعراض عابرة. ان ما هو

مثير للإهتمام حقاً أن اورويل كان جامعاً لتلك التناقضات كافة، غير أن وليامز يفتقر «سبيلين للإحاطة بهذه التناقضات: الأول، من خلال النظر إليه كرجل يعاني من أزمة هوية

ففي سبيله ما يدل على أنه حاول التبرؤ من أصوله الاجتماعية والاستعاضة عنها بأخرى. ولعل في النزوع المبكر إلى إدانة إبتناحه الاجتماعي (الطبيعي) ما يصر له لاحقاً التناقض من المواقع الاجتماعية والسياسية التي انتسب إليها وتبناها، ومن ثم الكتابة عنها بإسلوب مباشر وصريح ينم عن ميل إلى الكشف والفضح

ولكن بما أن محنة اورويل لم تكن محض محنة شخصية الطابع، فإن معرفة الظروف التاريخية التي عاش بين ثقلاتها، وكان عقداً الثلاينيات والأربعينيات كثيري الثقل، فهي السبيل الثاني إلى فهم تناقضاته أو المفارقات التي انطوت عليها أعماله ومواقفه السياسية. وهذا ما يوجب التعرف على طبيعة النظام الرأسمالي في حقبة الثورات الاشتراكية والاستعمار والفاشية والحرب، وردة فعل اورويل تجاهها جميعاً.

فلم يكن من السهول أن تدرج الديمقراطية الرأسمالية في الثلاثينيات في إطار السياسة الامبريالية والكساد الاقتصادي، وهي كانت على إستعداد تام لمهادنة الفاشية في سبيل معارضة الاشتراكية. بيد أن التطور الثوري في الاتحاد السوفيتي وإسبانيا أثراً على الثورة الاشتراكية، وعلى نحو عميق ومبرر، نتيجة طبيعة التحالف ضدها من جهة وبحاجتها البائسة إلى النجاة من جهة أخرى. وكان وقع ما اعتبره دعاة الثورة وإشباعها محال الوقوع: فكانت محاكمات ستالين والغدر بالجمهوريين في إسبانيا من قبل الشيوعيين. وما زاد الأمر بلاء، الاتفاق الذي وقعه ستالين مع هتلر عشية شروع الديمقراطية الغربية في الحرب ضد النازية. وكذا انقلبت النظم الرأسمالية إلى نظم محاربة للفاشية ومداغة عن الديمقراطية.

بيد أن وليامز لا يكتفي بمثل هذا التحليل لتناقضات اورويل. وفي سياق آخر، يرمع فيه القارئ للتقافة البريطانية، يخلص إلى تقديم رؤية متماسكة، وأشد قسوة.

«علينا أن نحاول الفهم، في تفاصيل التجربة ذاتها، كيف ان غرائز الإنسانية يمكن أن تنهار تحت مفارقة غير إنسانية، كيف أن تقليدنا إنسانياً وعظيماً، يمكن أن يبدو لنا جميعاً أنه ينهار إلى غبار (الأدع: ١٤)

انه انطلاقاً من فرضية كهذه يسعى وليامز إلى تشخيص مفارقة اورويل باعتبارها صاحب النزعة الإنسانية الذي أبلغ البلاغ الأشد تطرفاً للإرهاب الإنساني، والرجل الذي كان على التزام بالحكمة وفي الوقت نفسه صور القادة كأمر واقع.

وما هذه بحسب وليامز إلا مفارقة عامة تنفرع منها مفارقات خاصة ومحدودة، مثلاً، مفارقة كونه الاشتراكي الذي أنزل أقصى النقد بفكرة الاشتراكية وإشباعها. أو مفارقة المؤمن بالمساواة والنقاد للنظام

الطبيعي، ولكن، في الوقت نفسه، الكاتب الذي أقام أعماله الأخيرة على أساس الافتراض العميق بأن انعدام المساواة لهو أمر طبيعي، وأن لا مفر من التفاوت الطبيعي. إلى ذلك فقد كان النقاد الشهير لمظاهر الإساءة إلى اللغة، بيد أنه هو نفسه لم يتوان عن ممارسة الإساءات اللغوية الشائنة- أنه صاحب النزعة التجريبية الذي ما أنفك يسلط الضوء على التفاصيل، إلا أنه لم يتوان عن إطلاق تعميمات والمصادقة عليها. لكن المهم هنا تلك المفارقة العامة التي يسميها وليامز «بمفارقة المنفى».

فلقد كان اورويل واحداً من عدد بارز من الرجال الذين حُرِّموا من نمط الحياة المستقر، أو الإطمئنان إلى أية عقيدة، بل انهم نبذوا الموروث من العقائد ملتحمين الغضبية في ضرب من الحياة الإرتجالية، ومن خلال التأكيد على استقلاليتهم. وهؤلاء الرجال على ما يرى وليامز إنما مثلاً تقليدياً في انكسارهم مبرراً اجتذب لنفسه الكثير من الفضائل الليبرالية- شأن النزعة التجريبية (الأمريكية) والاستقامة الشخصية والصراحة، هذا بالإضافة إلى تلك الفضائل المعتادة كأعراض المنفى، مثل خصائص إدراك معينة، تحديد القدرة على تبوين التقصير في الجماعات التي يُصار إلى هجرها.

هذه الخصائص وإن كانت صحيحة، إلا أنها، على ما يُسارع وليامز إلى الإضافة، «سببية للطابع». فهناك من دون شك ذلك المظهر من البأس (النقد القاسي للثقاق والدعاء والرضا الذاتيين) بيد أنه بأس هزل، وفي بعض الأحيان هستيري الطابع، هذا ناهيك عن الافتقار إلى مادة المجتمع والتوتر العظيم خاصة في الرجال من ذوي المزايا العالية. فإلى جانب الرفض الصارم للتنازل هناك العجز الاجتماعي وانعدام القدرة على إنشاء علاقات مديدة».

وعلى ما يخلص وليامز، فإن فضائل اورويل فهي الفضائل التي تنفرعها وتقدرها من «تقليد منفي» كهذا مع ذلك، يستدرك وليامز مضيقاً، بأن من الضروري التمييز ما بين المنفى والتشرد. ففي تجربة المنفى هناك مبدأ، أما في حالة التشرد فثمة توائم فحسب. وأورويل في أطوار مختلفة من مهنته كان منفياً ومتشرداً معاً. والتشرد، في السياق الأدبي، لهو كاتب الريبورتاج، أو المخبّر. وحين يكون المخبّر بارعاً يكتسب عمله سمات الغرابة، وضرب من الفورية المتخصصة. لكن المخبّر (والإشارة هنا إلى كتب شأن «متشرد في باريس ولندن» والطريق إلى وفرن بيبير) في النهاية هو مرابط، وسيع ومن غير الوارد أن يفهم الحياة التي يكتب عنها، بقسط وإف من العمل.

إن لمن العتب، على ما بينه وليامز، أن تُنحى باللائمة على أورويل إزاء تجربة التشرد هذه طالما أنه تمتع بالوجهة من الأسباب لكي يرفض سبل الحياة الممهدة أمامه. بيد أنه لم يكتف بهذا الضرب من الرفض، وإنما شاء أن يسبغ على هذا الرفض مضموناً أو معنى سياسياً، لا بد من المصادقة عليه بواسطة مبدأ ما. فهذا هو الشرط لكي يتحول التشرد إلى منفي، والعبء الذي اختاره إنما هو الاشتراكية، وما كتابه «تحية إلى

كانا أولنا، الأمانة سجل للمحاولات التي تقصد القيام بها في سبيل الانتماء إلى جماعة تحمل عقيدة، وعلى رغم التسليم بهذا المبدأ، إلا أنه، ومن حيث أنه منتشر بالأصل، لم يستطع الانتماء على وجه عملي إلى جماعة فعلياً لذا فقد حمل المبدأ، وتقدم به، على نحو جدالي فحسب. فلقد امتست اشتراكية أورويل مبدأ المعنى الذي كان لا مناص له من الاحتفاظ به معاني وغير متحركة مهما كلف الثمن. إن لهذا السبب لم يهاجم الاشتراكية مباشرة، وإنما اكتفى بمهاجمة الاشتراكيين خاصة أولئك الذين حاولوا ضوئيه في صفرهم. وإذا ما حدث أن هاجم الاشتراكية على الإطلاق، فلقد هاجمها من خلال نظمها، ومن هنا انصب الشطر الأعظم من هجومه على الشيوعية.

ولئن كان هذا التحليل النقدي افتراضياً، فإنه لينبئ على قدر من التماسك بما قد يجعله الأقرب إلى فهم مصدر التناقضات، أو المفارقات، على ما يصير وليامز على الفلور، في سيرة وإعمال أورويل. بل إنه تحليل من الجاذبية ما قد يغوي المتعاطفين مع أورويل والمحبين به ففي النهاية فإن ما يأتي به وليامز لا يبدو عظيم الاختلاف عما يقوله تزلنغ، وهو أيضاً النازع إلى إضفاء صفة القداسة (وإن ليس البعيرة) على أورويل وتبعاً لكل من تزلنغ ووليامز، فإن لورويل لهو القادم إلى ساحة النشاط الفكري والسياسي مجرداً من أي سلاح ما خلا فضائل أخلاقية (الاستقلالية الاستقامة والصراحة) ومزايا جمالية (الاستناد إلى منهجية في الوعي تجريبية، التعبير الواضح والمباشر جعلته عدواً دائماً للنفاق والذخاع الذاتي ولم تعصمه عن الخطأ أو تضعضع منه العجز غير أن ثمة فارقاً أساسياً بين نظرتي هذين الناقدتين: فبينما ينطلق تزلنغ من نظرة كذه في سبيل تصوير أورويل على صورة المثقف المودجي في مواجهة سياسات ونظم من السهل الوقوع في أحابيلها، وإن كانت جائرة وتدميرية، فإن وليامز يسعى إلى تعميده من السياسة، وذلك من خلال تفريق أعماله من المضمون السياسي، أو المعنى السياسي ذي الأثر على الواقع، فأورويل بحسب وليامز لهو أحد الفنانين الرومانتيكيين (وليامز في الحقيقة يشبه بلورنس) إنه متقدم، بيد أن تمرده يقع عملياً خارج حدود التاريخ والمجتمع الفعليين. ونشاطه الفعلي يقتصر على الكلام الذي يضمن له البقاء متحرراً، لكن من غير أن يترجم تمرده إلى برامج سياسي أو حتى انتماء فعلي إلى جماعة سياسية ما، إنه محض متشرد يحاول أن يمنح ترجمته الصلابة التي تتمتع بها مقاومة السلطة من الخارج (المعنى) لذا فإنه لا يجد مnasاً من تبني مبدأ الاشتراكية في سبيل غرض كهذا.

ولئن استنكر وليامز بعض الاتهامات البنيّة التي وجهها البعض إلى أورويل، (١٥) فإنه يوافق، وكأي ماركسي فطن، أن اتهام القصور بما هو سهين أخلاقياً لا يحصّن الاشتراكية والاشتراكيين (وتجديداً الاشتراكيين) من معبة نقد كنفذ أورويل. فالجاذب تعييد مصدر النقد بما ييسر أمر تهيمته وعزله، فهو يعمل أولاً على رد أورويل إلى تقليد غير سياسي، بل ومعادياً للديمقراطية والسياسة، إلى حد تأييد

الغاشية (١٦). إلى ذلك تراه يعزو تبني أورويل للإشراكية إلى حاجة «جمالية»، أي في سبيل استقامة نهج المعنى الذي انتهجه لنفسه. وإما قد صير إلى تعييد أورويل من السياسة بما هي واقع قوى سياسية متنازعة، فإن ما يفتنح به الكاتب من فضائل أخلاقية وجمالية، وهي الغضائيل التي ما انفك البعض يتخذها حجة على صحة رؤيته السياسية، لا تعود بذى رصيد وإثر في الحياة السياسية، ومن ثم بما يحيط بمحاولة استخدام كلامه كخليفة بيد الأعداء (١٧) إن لمن الجدير بالإضافة أن هذا التحليل النقدي ليس فكراً خالصاً، أن من حيث الموعود أو الفرض، وإنما أيضاً عملياً سياسياً. ففي الوقت الذي ساق وليامز هذا النقد (أي عام ١٩٥٩) كانت الحرب الباردة على أشدها، في حين أن الغزو السوفييتي للهنغاريا، من جهة وغضاب خرتشوف الشهير، من جهة أخرى كانا دفعا للعديد من المثقفين اليساريين، وبعضهم من الموالين إلى الستالينية، إلى الانقلاب ضد الاشتراكية واليسار عموماً، متسلحين ببعض ما قاله أورويل نفسه كدفاع لثلاثهم والتحاقهم بالمعسكر المعادي (١٨).

أصل الوثيقة:

ولئن تقام صلة ما بين كتابات جورج أورويل منذ بداية الحرب العالمية الثانية ودعاية ملك شمال الأطلسي (ناتو) بعد نهاية الحرب، فليس في الأمر من قبيل الادعاء الباطل تماماً، ولكنه من دون شك حصيلة استنتاج متسرع وتبسطي يغفل بالدرجة الأولى الأسباب التي حدثت بالكاتب الإنجليزي إلى أن يقف موقفاً كهذا، وما سوغ استخدام كتاباته في سبيل الارتداد عن الاشتراكية، بل وكعادة دعاية للحرب الباردة (١٩). إن هذا الفرض من التنبية إلى هذه الأسباب ليس التماس اعذار له، وإنما الكشف عن سبب جوهري لا محيد من الوقوف عليه إذا ما شئنا إستكناه التناقض الذي وسع سيرة الرجل وكتاباته وعلى ما بسطنا القول، كان أورويل وما يزال صورة للضارب الذي وسع جبالاً من المثقفين اليساريين الذين ألفوا أنفسهم مؤرخين ما بين إيمانهم الشديد بقضية العدل الاجتماعي، وما حضمهم على اعتناق الأفكار الاشتراكية، على مختلف ألوانها، وما بين حقيقة أن الاتحاد السوفييتي، بما هو النظام الاشتراكي الأول الذي وضع نصب عينيه تحقيق الطوبى الاجتماعية، لم يزد عن كونه نظاماً كلاًناً (توتاليتارياً) أنزل افطخ الولايات بأبناء امته، وهي الحقيقة التي جعلت تظهر على نحو تدريجي منذ ثلاثينيات العقد، ثم ما انفكت أن اتضحت معالمها الموهلة بعد رحيل ستالين. إنه لفي غمرة تشتت كهذا، امسى من الوارد بالنسبة لأفراد شأن أورويل، سلوكاً سهلاً معاكساً لسيرورة مجتمعاتهم، إعادة التفكير، إن لم نقل إعادة الاعتبار لأصولهم الاجتماعية والثقافية. وفي «الاند واليونيكورن» (٢٠) أحد أهم مقالاته السياسية، يضي أورويل إلى سوق ما يشبه البروفيل لشخصية الأمة الانكليزية،

محاولاً الإلمام بالتعميمات والتناقضات التي تسببها، غير مهمل في الوقت نفسه، الفروقات التي تفصل أنثريادها عن فئرائها، صورتها من الداخل، وصورة الأجانب لها من الخارج، المفاهيم والمقولات والأخلاق والتقاليد والمساكن، متفاوتة ما بين طبقة وأخرى ومنطقة وثانية، إلا أن المرء لن يجد الخلاصة التي يشاء الضلوص إليها عزلة الشخصية الانكليزية، واختلافها عن شخصيات شعوب القارة الأوروبية، لا تفوقاً وتعالىاً، يحرص اورويل على القول، وإنما لأن هناك ذلك الشيء الخاص، والذي رغم شيوعه حد الإبتدال، فإنه ليبقى انكليزياً وجامعاً لكافة التناقضات والتفاوتات التي تنطوي عليها تلك الشخصية الانكليزية المزعومة. اورويل في هذه المقالة يرفض رفضاً قاطعاً بأن الديمقراطية والكتلانية سواء، بيد أن الديمقراطية التي يدافع عنها ليست المفهوم المجرد والمطلق، ولا حتى الديمقراطية كمفهوم وممارسة غربيين، وإنما الديمقراطية الانكليزية، أو لكييفي مزاولة الديمقراطية في انكلترا، وعلى وجه يشي بأن الديمقراطية لها امر انكليزي خاص. وما يمكن استخلاصه من مقالة اورويل هذه ان الكاتب الانكليزي لا يعرب عن نزعة حين، مما قد يلجأ اليها المرء في مواجهة تحولات خطيرة قد تضع حداً لصورة العالم الذي نشأ في كنفه وألفه، وإنما عن نزعة قومية غير مبررة عند كاتب مثله.

وهذه خلاصة الى البحث اقرب طالما ان اورويل اتخذ منذ البداية اتجاهاً مضاداً للنظم والتقاليد الموروثة والكتسية معاً، او على الاقل سعى على الدوام الى الإنتعاق من اسرها، وهو لم يفتأ يعبر عن إزدراءه للنزعة القومية الى حد ان شبهة حضورها في نظرية او مشروع سياسي بمصاعمة من الجسامات كفيل بأن يثير ارتياحه، ان لم نقل ارتياحه واحتقاره معاً، وما مقالته «ملاحظات حول القومية» إلا بمقابلة التعبير عن الشك الذي ما انفك يراوده تجاه النزعات القومية، لذلك نراه يسارع الى دفع شبهة القومية حتى عن موقف التكانف والتعاضد الذي وقفه الانكليزي في الاوقات العصيبة، خاصة خلال الحرب العالمية الثانية، بل ويعتبر مثل هذا التكانف من قبيل التعبير عن ازدراء للقومية خاصة للمظهر العنصري المصارح الذي ظهرت عليه في أوروبا خلال صعود النازية والفاشية (١٦)

والحق فإن اورويل، في هذه المقالة او غيرها، ليس قومياً انجليزياً، انه انجليزي فحسب، وما يتوافق مع الوصف الذي يقدمه للشخصية الانجليزية المكتشفة بذاتها والمنعزلة والمناظرة بعين الشك، او عدم الاكتراث، الى كل ما هو غير انجليزي، او لا يدور في افك انجليزي فهو مثلاً يوافق من دون تردد على ما يشاع من تعميمات بأن الشخصية الانجليزية واهنة الحساسية الفنية وقليلة الحماس للمسائل الفكرية المجردة والمعمقة، غير انه يرى الى ذلك كضرورة من ضرورات التوازن التي يحرص الانجليزيون، من دون الكثير من ابداء الام لأخرى، على الالتزام به، بما فإن ما قد يعاب على الشخصية الانكليزية ينقلب

عند اورويل الى مصدر تقدير واحتراف.

ولا شك ان المحاولة التي يباشرها اورويل في هذه المقالة لها بمثابة اعادة تقييم، كما سبق القول، لو حتى اعادة اعتبار للأصول التي أنار لها ظهوره منذ البداية خاصة إثر التشتت الذي تنازعه وابتداء جيله ما بين الايمان بالاشتراكية والصورة المبرعة الذي انجلي على انهما نظام اشتراكي، بيد انها تبقى محاولة مجبرة طالما ان الكاتب، وخلافاً لما امتاز به وعاد عليه بالتعجيز، يسعى الى سوق صورة للشخصية الانجليزية عامة، ومن سبيل لا يرى الى الامور الا وفقاً لتواصل وانسجام تخفي في ظلالهما التناقضات التي كان انطلق هو نفسه من التسليم بوجوبها. غير أن الامر يصير اقل مدعاة للحرية اذا ما افقنا ان هذه محاولة اخرى من قبل اورويل لصوغ خلاصة نظرية تهدف الى اضاءة الانسجام المعتقد في اعماله ومواقفه السياسية اورويل في هذه المقالة انما يشاء الدفاع عن الاشتراكية، المبدأ الذي ما انفك، بحسب ولها من، يتعبد به غير منقوص أو منتهك، بيد ان الدفاع عن الاشتراكية بعدما تبين، من خلال ما جرى في الاتحاد السوفيتي، بل وبعد تجربته الشخصية خلال الحرب الاهلية الاسبانية، لم يعد بالامر اليسير، ومن ثم فإن الدفاع الوحيد الذي يسهه بتقديمه هو النظر الى الاشتراكية التي يؤمن بها، باعتبارها اشتراكية الشخصية الانجليزية، اي اشتراكية الوعي التجريبي والحس السليم والعلمي، وتاماً كما هي الديمقراطية الانجليزية التي تنال وحدها رضاه وتأيده.

لا مكان للحرية اذا ما ادركنا انه كان لا بد لأورويل ان يشرع بصوغ «نظرية» ما للشخصية الانكليزية ويغرض للدفاع عن الاشتراكية، وإن بوصفها اشتراكية انكليزية فحسب. ومحاولة صوغ «نظرية» ستكون أشبه بوريد بارز في كتابة اورويل لا بتفك البعض يعود اليه، ناهياً إما بالذناء او باللوم، وتبعا لدوافع وأغراض هذا البعض.

ولقد اضطرب جورج اورويل في عام ١٩٤٨ للبحث عن ناشر جديد لكتابه «تحية الى كاتالونيا» بعدما كان ناشر أعماله فيكتور غولانز رفضه بدمرعة انه يمثل طحنة في ظهر النكتل ضد الفاشية المنتشرة في أوروبا. ولقد مضى الى تأييد موقف الفاشي اليساري هذا عدد من المثقفين (٢٢) اليساريين الذين لم يخفوا يوماً في العصور على ما يكفي من الفرائع لتقرير اقتصادهم في قول الحقيقة حينما تكون الحقيقة في غير صفهم، والاقرب بها لغرب صفهم. ولا يختلف «تحية الى كاتالونيا» عن كتابيه غير القصصيين السابقين، «مشرق في باريس ولندن» و«الطريق الى ويغان بيير» من حيث انه يقص ما جرى للمؤلف ويوري مشاهداته، وما لفت انتباهه على نحو خاص، خلال الحرب الاهلية الاسبانية، من دون إسراف في التلطيح او التحليل. وجراً على مجرى الكتباين السابقين، يعد اورويل في «تحية الى كاتالونيا» الى تلخيص آرائه في فصل او اثنين، غير انهما وخلافاً للكتباين السابقين لا يردان في متن الكتاب نفسه وإنما يفيهما الى ملحقين منفصلين في النهاية، والفصلان المعنيان، او الملحقان، انما

فالحرب والثورة أمر واحد، وهذا ما أدى إلى إستفحال العداء ما بين الشيوعيين واليوم إستفحالاً تجاوز عداء أي منهما للفاشية نفسها. وما هذا بالامر الغريب، وإن بدأ محيراً لا أروويل ومثيراً للخيبة أيضاً. فالنزاع على تمثيل الطبقة أو الجماعة نفسها لهو غالباً ما يكون اقصى من أي نزاع ما بين قوتين تمثلان طبقتين أو جماعتين مختلفتين ولئن كانت هذه إحدى خييات أروويل الكبرى، فإن ما لاحظته من تطابق ما بين صحافة اليمين وصحافة اليسار، ومن ثم ما بين دعايتي كل منهما، ما يمكن بمصدر خيبة أقل «أن أحد وجوه الحرب الأشد رهبا، أن حرب الدعاية، الصراع والأكاذيب والكرهية، إنما تظهر على وجه متكافئ من قبل مختلف المتحاربين» يقول أروويل ويضيف في موقع آخر: «أن أحد المؤثرات القابضة للجنس في هذه الحرب (الأهلبية الاسبانية) إنما علمتني أن صحافة اليسار لمي على كل وجه زنيمة ومعدومة الامانة على نحو لا يقل عن صحافة اليمين.» (٢٤)

فلو صبح الزعم القائل بأن اليسار مختلف عن اليمين، لكن تجلبى هذا الاختلاف في اساليب الدعاية نفسها. أما وقد تماثلت هذه الاساليب، فإن زعم الاختلاف المتقدم يمسى باطلاً في عرف أروويل. فالاختلاف في أساليب جماعات مختلفة الدوافع والأغراض أمر بهيمي بالنسبة لأخاقي التفكير شأن أروويل لا يفتأ يُصنف الناس كسادفيين وغير صادقين، زنيمين أو حقيقيين. فلا يبدو أن أروويل منتهى إلى حقيقة أن الدعاية، بما هي تدبير غرضه الأساسي إسباغ المصداقية على الذات وتشويه الخصم، لمي محكومة بألية متشابهة أتى استُخدمت، أو لعله تنبه إليه بعد هذا الدرس بالذات وهو ما ترك اثره العميق من خلال النظرة التفاضلية التي جعلت تصورات السياسية خاصة في عمله الأخيرين، «مزرعة الحيوان» و«١٩٨٤»

الثورة المفدورة

ففي عمله القصصيين الآخرين يضي أروويل شوطاً أبعد من الملحقين المستعدين إلى نهاية كتاب «تحية إلى كاتالونيا» فهنا، وعلى ما لم يفك البعض يلفت النظر لا يعود الجنوح الأيديولوجي مقتصرًا على وريد يفتقر جدد كنهاته وإنما يكاد يستولي عليه بحيث يكون مشهوراً لغطاب ماضٍ للثورة الاشتراكية، خاصة في ما آلت إليه من نظام استبدادي يماثل في اطواره اطوار استولاء الفاشية على السلطة والمجتمع، ولحاق الأخير بالأول في سياق عملية تحكم منهجية شاملة وقد يجوز القول أن ظهور الخطاب السياسي على وجه أشد سوبالوية تضاملاً، عما هو عليه في كتاباته القصصية وغير القصصية السابقة، إنما يعود إلى توظيف الحيلة كأداة تسوغ المبالغة في وصف الأمور خضوعاً منها إلى فرضيات أيديولوجية تبسيطية الطابع، تُلقي الجزئي واليومي وتكتفي بالعموميات المنضوية إلى النظام المعنوي في الرواية. بيد أن هذا القول، المستند أصلاً إلى ادعاء حرص على الشروط الفنية التي لا يستوي العمل القصصي من دون توافرها، يبالغ في تقويم الفرضيات الأيديولوجية الكامنة خلف السرد، ويقلل من شأن

يقعان في حوالي ٦٠ صفحة من كتاب يبلغ ٢٥٠ صفحة. غير أن الفارق ما بينهما وبين المتن عامة هو ما يرقى إلى دلالة اضافية على توزع أروويل ما بين لوتين من السرد، يستغل في الأول وطبيعة الراوي، في حين أنه في اللون الآخر لا يكتفي بمثل هذه الوظيفة، وإنما يسارع إلى لعب دور المحلل والناقد والواعظ وهو ما يرقى بدوره إلى دلالة على فشل أروويل في تبين الفارق الكبير ما بين الوصف الأيديولوجي المفهوم والعبارة وما بين التصوير المستند إلى الوعي العلمي والتجريبي. فتيقبا للأول يصدق وصف ما يجري على صورة صراع ما بين الفاشية والديمقراطية، بل أنه لا يصدق إلا على هذا الوجه الذي يستوي على اساس حملة من المسملمات المفترضة بصورة مسبقة بهيما يكون الصرب الآخر بمثابة تسجيل ما جرى ويجري، وملاحقة للجزئي، من دون الانطلاق من تصور كلي أو مجرد مسبق للإفتراس. وهذا ما يعد إليه أروويل في متن كتابه، وأن ليس في الفصلين المستعدين كمحض ملحقين وشرحين اضافيين. بل وكان هذا الأسلوب الذي امتاز فيه في التصدي لنزعة التفكير النظري والتجريدي، ومن ثم للتعبير الأيديولوجي النشاع في الأوساط اليسارية. غير أنه، وبعد الخيبة المريرة التي كابدتها في اسبانيا، فضلاً على ما آل إليه النظام البلشفي في عهد ستالين، لم يتوان عن توسل ضرب من التعبير كان على الدوام موضع ريبته واحتقاره (٢٣). فإمعاناً منه على الأرجح في تكذيب الدعاية اليسارية، عمد في الفصلين المذكورين إلى تليخيص تجربته على وجه جدلي، متطلقاً من دهشة غير مفتعلة، وما كان له أن يفتعلها، بأن ما كان يجري في اسبانيا ليس من الوضوح أو البساطة بحيث يتيسر وصفه بصراع ما بين قوى الديمقراطية وقوى الفاشية، وهو الوصف الذي دأبت الصحافة اليسارية على التسليم به بدوغمائية مألوفة، إنما كان أشبه بحالة من الفوضى «الثورية»، من إبرز اعراضها استيلاء الفلاحين على الاراضي وسيطرة النقابات على مفتاحي الصناعة، وهو ما توج بمحاولات لاستبدال سلطات الدولة المعطلة بما يشبه السلطات النقابية والحزبية. في حين وقفت حكومة الجمهوريين الاسبان عاجزة أو مقردة حيال ذلك، وفي احسن الاحوال لم يتجاوز تحريكها الانضمام إلى تشكيل بين إشتراكيين يمينيين ولبراليين وشوعيين، غرضه التصدي لمشروع «ثورة إشتراكية». حملت لواءه احزاب يسارية راديكالية شأن الفوضيين أو «حزب العمال الاشتراكي الثوري» (بوم) الذي كان أروويل منضوياً في صفوفه المقارفة وما أكثر المقارفات في حياة أروويل) أن أروويل وعلى رغم انه انتمى إلى «بوم» إلا أنه كان يميل إلى تأييد موقف الحزب الشيوعي من خوص الحرب باعتبارها دفاعاً عن الديمقراطية وليس سبيلاً إلى سيطرة العمال على السلطة. ولقد رأى أروويل أن هدفاً كهذا لهو أشد معقولية من هدف «بوم»، ونظراتهم من الاحزاب والجماعات الراديكالية التي اعتبرت أن الحرب ليست حرياً ضد الفاشية فحسب وإنما هي ثورة ضد البرجوازية عموماً وفي سبيل تحقيق الإشتراكية.

علاقة كل من الروائيين بالحادث والطارئ من امر السياسة التي نشأت في ظلها وهي مواجهتها بالفكرية المزعومة على قيمة العمل الفنية، تجاه رواية «مزرعة الحيوان»، مثلاً، تحط من شأن قيمة لغوي أنية وهامة في صوغ وعي يتجاوز سمة الأنية نفسها، تتجلى على خير وجه في المالبسات التي احاطت مصدر هذه الرواية.

فمثل غير اتفاق مع بهجة الاحتفال بدحر الفازية، بما هو نتيجة لتحالف حلفاء غير متجانسين، بل كانوا حتى الامس القريب، من أد الاعاء، خاصة بعدما وقّع الاتحاد السوفيتي اتفاقية عدم الاعتداء مع المانيا النازية- وهي العداء التي لن تلبث ان تستأنف بعد انقضاء شهر قليلة على نهاية الحرب والاحتفال بالنصر- صدرت رواية جورج اورويل القصيرة «مزرعة الحيوان»، عام ١٩٤٥ والمطافئ منغمسون بترتيب نتائج الحرب وتقاسم غنائمها

وما كان من المستغرب ان تلعب الرواية إستيهام اليسار، لا سيما وان جل ما كتبه اورويل منذ عودته من اسبانيا، اضمحس مثاراً لإستهام اليسار، ولكن الغريب انها قولت بحفظ واعتراض من قبل افراد وجماعات ليهربية ومحافظين، ان ثني بعد وقت قصير، أي مع وقوع الحرب الباردة، تسبغ الدلائل عليها باعتبارها عملاً ادبياً هاماً وشهادة سياسية لا يرقى اليها اسمائها. اما في وقت صدورها فكان الاتحاد السوفيتي لا يزال حليفاً، فيما جوزف ستالين يلقي بـ«الدم حوء» تحدياً

لم تكن الرواية لتوقف بنات يسماري، غير انها رفضت ايضاً من قبل دور البشر الكبري، وغور اليسارية، من النافل القول. ووصل الامر الى حد ان الشاعر ت. س. إليوت، المشرف في حينه على دار «فيور» وعلى رغم إعجابه بها، رفضها بنهائه على نصيحة من «وزارة المطبوعات» فلم يكن من اللائق تصوير القادة السوفييت امثال لينين وستالين وتروتسكي على صورة خنازير وتصور الشعب السوفيتي كخيلط من أبقار وجياد واغنام ودجاج تعمل في مزرعة للسيد جونز، الانسان الوحيد في الرواية، وان كان رمز الرأسمالي، الذي يستغفم أنشأ الاستغلال مستولياً على انتاجهم، وملقياً بهم، عوضاً عن ذلك، بالقتات فيهم الجوع ويضمن له قدرتهم على مواصلة العمل والانتاج، ومن دون شرعية له في فعل ذلك سوى حق ملكيته الفاصدة للزرعة.

لكن اورويل لم يشأ، من خلال التمثيل على الثورة الاشتراكية الروسية على أسسة الحيوانات، إهانة قادة وشعب الاتحاد السوفيتي، وانما جرياً على تقليد من الكتابة الرمزية ذات الغرض السياسي، افراهما أطولة تهكمية للثورة التي انتهت الى تأسيس احد اشد النظم السياسية استبداداً في النصف الاول من القرن العشرين. فما كان لا اورويل، وخلافاً للبرلينيين ومحافظين لم يتوانوا عن الوقوف موقفاً انتهازياً، ان يلتبس الشفاعة لامل هذا النظام ليجرد ابيه انضوي في الحرب الى جانب الطغاة وضد النازية. وما كان في وسع اورويل ان ينسى، ان لم نقل، ان يخفر خديعة الستالينيين في الحرب الاعالية الاسبانية، وما ابدوه من استعداد للإتفاق، بل للتواطؤ مع أي نظام كان، فاشياً ام امبريالياً، ما دام انه يخدم النظام الستاليني، وهو الاستعداد

الذي اظهروه ثانية وعلى وجه صارخ لئلا ما ابدوه من استعداد الى مهانة النظام الهتلري، ولقاء لائمة اندلاع الحرب على النظم الديمقراطية للبرية وكان لا بد من العوبة الى بداية الفصة التي اتاحت هذا التوافق غير المنتظر او المتوقع ما بين «الاشتراكية»، وان كانت إشتراكية ستالين نفسه، والغاشية هذه الفصة هي قصة الثورة البلشفية وقد بدأت، شأن بداية كل مشروع طوباويي بطم، وانتهت بكابوس.

ولنأنا عند اورويل حكاية «مزرعة الحيوان»، حيث في ليلة بعدما يهلك مالكها، السيد جونز، الى النوم مثلاً، تتوافد الحيوانات الى مستودع الفلة الكبير لتلبية لدعوة كبير الخنازير وأعمقهم حكمة، «اولد مايجور»، وهو شاء ان يقاس عليهم حلاً رآه في الليلة السابقة

وما ان يكتمل حضور اللوم حتى يعتلي أولد ميجور المنصة، بيد انه لا يبادر من فوره الى سرد حلمه، وانما يلقي خطبة عصماء يرثي من خلالها حال الحيوانات في ظل الاستغلال الذي ما افكروا وعرضوه له على يد السيد جونز، وابناء جلدته من البشر: «علفنا يحرق الارض، فضلانا تخصبها، ومع ذلك ليس بيننا من يعتكف شيئاً غير جلده» (٢٥)

ويضي أولد ميجور على هذا العصماء منوهاً كل فصيلة الى بؤس والقها الراهن وما ينتظرها ويمنظر اخلافها في المستقبل، محرضاً على التردد ضد منقلبها الانسان، ان ينسحق الامور وفق ما ينبغي ان تكون عليه «تذكروا ايها الرفاق ان عزيمكم يجب ألا يقل، لا جدال ينبغي ان يوقدكم الى الضلال، وإذا ما قالوا لكم بأن لدى بني الانسان والحيوانات مصالح مشتركة، وان انتعاش جماعة، لهو انتعاش الاخرى، لا تصغوا إليهم فهذه أكاذيب كاهل. لا يخدم الانسان احداً سوى نفسه. لكن بيننا نحن الحيوانات وحدة تامة وتضامناً وفائتها كاملاً في الصراع، كل البشر اعداء، كل الحيوانات رفاق».

ولئن قصي أولد ميجور بعد ثلاثة أيام فحسب، فإن كلماته لا تذهب هباءً فلفد أبقظ الحيوانات ليس على رهن حالهم فحسب، وانما على ما ينبغي ان يكون عليه، حقاً وعدلاً فيسارع الخنازير، وهم الفصيلة الاذكى والأوسع علماً بين فصائل الحيوانات الاخرى، بتزعمهم نابليون، ضخم الجثة، فاسي الملايح، قليل الكلام غير ان في وسعه ان يفرد الامور نادماً وفقاً لثبوتته اما رفيقه ستويل، فهو على التقيض تماماً، واسع الصدر فصيحاً في العصبية وابتكارياً بيد ان لا طوية مظلمة وعميقة له نظير مايليون وفي اثرهما يأتي سكويلر، الجبال الدوغماني القادر على ان يصف الاسود على انه ابيض.

ويتمك القادة في إعداد الحيوانات للثورة المقبلة إقبالاً حتماً، ويتكوبون، في الوقت نفسه على صوغ «النظرية الحيوانية» وضمناً توافر الظروف المواتية (أي الموضوعية، بحسب الرطانة الماركسية) لقيام للثورة ويتمرد الحيوانات على السيد جونز واعوانه وحملوهم على الفرار بعيداً عن المزرعة. ويسارع الحيوانات الى إقتناص هذه الفرصة، فيجسدون الابواب ويقتطعون من ادوات وعلامات الاستغلال والمهانة التي كان جونز قد ساهم بإيها، ويصار الى تغيير اسم المزرعة الى «مزرعة

الحبوان» بعدما كانت «مزعة مانر»

اما وقد حصلت الثورة، فلا يعود ثمة لزوم الى نظرية متشعبة ومعقدة شأن «النظرية الحيوانية» ويصار الى تلخيصها بفرض السهولة الى مصابها سبع، اولها ان كل من يسعى على تقدير اثنتين ليدعوه، وان لا حق لحيوان ان يقتل حيوانا اخر، فكل الحيوانات متساوية

ولئن تشقت ثورة العدل الاجتماعي الموعودة، فإن العدل المنشود نفسه ليس بأبنيى الى التشفيق فلا بد من الانتقال الى طور آخر يتفاد تخطيطا وادارة الانتاج، فضلا على تنقيف الحيوانات ثقافة تسهم في تطوير قدراتها بما يتلاءم مع أعباء المرحلة الجديد. وتشاط مهجة التخطيط والتخفيف بالخنازير، النخبة الانكى والاسرع ثقافة، بينما يقتصر دور الحيوانات الاخرى على التصويت هما في غمرة الاحتشاد والنقاش تظهر بولار المفاصلة ما بين نابليون وستويل، ويصور من المتوقع ان اي اقتراح يتقدم به احدهما يرفض من قبل الآخر، جملة وتفصيلا، وبما يفضي الى نزاع مفتوح. وحيث ان التشفيق ثري المديلة يصبح الجبار لا يسع نابليون التلطف عليه الا من خلال اللجوء الى القوة، فيسارع الى اطلاق كلاب شرسة كان قد دربها واعدها لمثل هذا الغرض على غفلة من بقية الحيوانات. وشأن السيد جونز من قبله، يلود سنويل بالفراغ خلفا المزعة لسطلان نابليون ويسدل الستار على عهد من المظاهرات والتداول والنقاش ويستعاض عن كل ذلك بأوامر مباشرة تصدر عن نابليون وتتخذ من غير جدال بفضل الكلاب الشرسة، المصلصة لسيدها، وحيث تبرز الحاجة الى تبرير مثل هذا الامر، يصار الى تبريرها من خلال الدعاية التي يشرف سنويل على نشرها. ولا ينقصى وقت طويل حتى يصار الى تغيير مصايا النظرية نفسها، فوصية «كل الحيوانات متساوية» تغدو «كل الحيوانات متساوية، لكن بعض الحيوانات اكثر مساواة من البعض الاخر».

ولئن حرص اورويل على اقامة توازن ما بين الحوادث التاريخية والسرد القصصي، فهو لا يرمي من خلال أمثلة كهذه الى إعادة سرد نقدية لتاريخ الثورة البلشفية والعقود التي اعقبتها. فلا اثر كبير للانتقاسات التاريخية التي اكتشفت الثورة، وهو ما يستعده الشكل الادبي الذي لبا ليه اصلا (أي الأمثلة) ولا يبدو ليمين مثلا بأولد مجير موضع مساواة او محاكمة التساؤل الوحيد الذي تثيره الحكاية حول الثورة هو التساؤل الاخلاقي لكراهية السيد جونز وبني البشر قاطبة ما يحس عليه مجير، ويخلاف ذلك فإنه لا تبخل بالمديح على الاجراءات المزعومة التي اتبعت عنها الثورة في الطور الاول اورويل لا يختلف، بهذا المعنى، عن العديد من المنقذين اليساريين الذين ناصروا في البداية للثورة الاشتراكية في سبيل تحقيق العدل الاجتماعي، وعلى رغم ما شاب هذه الثورة من شوائب ما كانت لتغيب عن انتباه المهتمين

لكن ما الذي يدنيه اورويل؟ بل لنصع السؤال على الوجه التالي لماذا كتب اورويل امثلة كهذه؟

يزعم اورويل انه شاء من خلال هذه الحكاية تقديم مساهمة نحو استعادة وصيد الاشتراكية الذي استنزفه نظاما كلفنا شأن النظام

السوفييتي.

«ما من شيء ساهم بهذا القدر الكبير من إفساد الفكرة الاشتراكية الاصلية كإلحاد عقائد بأن روسيا لهي بلد اشتراكي، وأن كل فعل من افعال حكامها ينبغي ان يتخذ من ليس ان يتخذ، على هذا فإنه خلال الايام المشرة الاخيرة بت على قناعة ان نصف الخرافة السوفييتية لارم اذا ما شئنا إحياء الحركة الاشتراكية، لدى عودتي من اسبانيا فكرت بأن أكشف الخرافة السوفييتية في قصة يمكن ان تكذب والتحريف يصار الى توليف شكل سردي شأن الى اللغات الاخرى» (٢٦)

لكن أُمي الخرافة التي شاء نفسها، ام التعبير عن الخيبة؟ ليس إستثناء فرد واحد بالسلطة هو موضوع ادانة اورويل في هذه الحكاية. بل ان مقترحه السردى يشي بأن الاستبداد حالة متوقعة، وان لم تكن مبررة بيد انه الكذب والفتاك اللذان يصاحبان الاستبداد بغرض تبريره، وتبرير كل تحريف وإسئانة بالمبادئ المتفق عليها اتفاقا جمعيًا، وانه لفي سبيل الكشف عن هذا التكب والتحريف يصار الى توليف شكل سردي شأن الأمثلة غرضها في النهاية إبلاغ درس أخلاقي.

كانت الدعاية الغربية المضادة للثورة الاشتراكية في روسيا، ومنذ قيام الثورة، سلطت الضوء على مسألة الاستبداد والاضطهاد العنصري والجور، وفي بعض الأحيان ابتكرت ولفقت اخباراً معادية للاتحاد السوفييتي، اورويل نفسه لا يفرغ الدعاية الغربية نقده المبرر في ثنايا الحكاية. وهو لا يعمل إنصافاً منه للإشتراكية الروسية، فليس واعز هذا الكتاب إنصاف التحررية الاشتراكية في روسيا، وانما القيد اللغالي، سواء صدر عن دس الشرق او الغرب وكما هو اللول، فلطالما عبر اورويل عن خيبته حيال الفارق الفاضح ما بين ما يُقال ويُزعم وما هو عليه الامر بالفعل، بل ولشد ما كان مصدر خيبته ان الحقيقة غائبة عن أولئك المتحمسين والمؤمنين بالمبادئ والنصوص

محمل القول انه بمعزل عن النية الفعلية للكاتب الانكليزي، اي نصف الخرافة السوفييتية، بل وعلى الأرجح بفعل هذه النية نفسها، فإن «مزعة الحبوان» تأتي كأموثلة تكمية تنزع الى التعليم، والى تلقين درس عن الاستغلال والاحلام والطبعية (الحيوانية) والاخلاص والخدمة، كما اكتشف لكي تعلم وتطبع اللام تظهر ما خلف البرهان، غير ان ما تكشفه وتعلمه لمضحي بعد من غرض الإجهاد على الخرافة، ان يبدو اورويل كمن خذع بمسوح العدل الذي ارتدته الثورة الاشتراكية، فارتد عقائد العزم على كشف الصورة الفعلية التي تخفي وراء تلك المسوح. وشأن اي مرتد او تائب تجده يُبالِغ في إظهار مرايرة خيبته، فيتحول كل شيء الى مظهر للخديعة ومشتر متعاطف، ولئن كان اللول بأن الثورة الروسية مغفورة، فما يُصار الى الطلوص ليه في نهاية الأمثلة ان الثورة الاشتراكية رهيبة الخديعة على الدوام، او على ما يشير وليام فإن السعي الى نصف الخرافة الاشتراكية السوفييتية يعنفي في النهاية الى نصف خرافة الثورة الاشتراكية نفسها. ومن ثم فإن غرض إحياء الحركة الاشتراكية بمعزل عما عراها بفعل الاشتراكية السوفييتية المعزولة، ان هذا الغرض يُجابه بالشبح الحزين لمخيلته اللاحقة» (٢٧)

رواية الخلاصة:

لكن ما تلا «مزرعة الحيوان» كان ادعى.

بخلاف «مزرعة الحيوان» فإن رواية «١٩٨٤» لا تبدأ بحلم وتنتهي بكابوس، أو من ثورة في سبيل تحقيق العدل الاجتماعي وتنتهي إلى إنشاء دولة بوليسية عاتية وإنما تبدأ من الكابوس نفسه، من الحضور المهيمن لدولة المراقبة البوليسية. بكلمات أخرى فإن الرواية التالية والأخيرة، تبدأ من حيث تنتهي «مزرعة الحيوان» أو من حيث تنتهي نهاية حداثتها من مفهيم حصوله، لكن من دون أن تقضي إلى أيما مخرج أو سبيل ما عدا التسليم بفسوخ حالة استبداد شاملة ومتصلة، تمتلك كافة سبل ومقومات الاستمرار، الداخلية والخارجية: جهاز مراقبة وقمع، جسماني وعقلاني، كامل القدرات، وحالة حرب دائمة مع إحدى الدولتين الأخريين اللتين تشاطرانها وتنافسانها في السيطرة على العالم أجمع.

«١٩٨٤» هي من وجوه عديدة مختلفة أقرب إلى الخلاصة.

الخلاصة التي شاء أورويل أن يختتم حياته بها: خلاصة تجاربه ومخاوفه وخلاصة تصورات ما ورد في «مزرعة الحيوان» و«تحية إلى كتالونيا» وفي العديد من مقالاته السياسية، بل ويعض كتاباته غير السياسية وذات الصلة الوثيقة بالاشتراكية، مثلاً فإن العديد من الصور التي ترد في رواية «١٩٨٤» فضلاً على سبل التعبير المستخدمة، إنما سبق وردها واستخدامها في أعمال شأن رواية «أيام بورما» و«مشرق في باريس ولندن» ويعض مقالاته غير السياسية.

إنها أيضاً الخلاصة التي ينطلق منها نقاده، أو يستندون إليها، حينما تعيهم العيلة في البرهان على ما يزعمون من خلال كتبه الجدالية السابقة شأن «الطريق إلى ويغان بهير» «تحية إلى كتالونيا» أو حتى «مزرعة الحيوان» نفسها وإنها الخلاصة من زاوية إن وثيرة تلقي الأثر الأورولي تبلغ تمامها.

مرواية «١٩٨٤» عند ناقد شأن لوينل ترلنغ فهي إكمال لضرب من التعبير وأعره «مركزية أخلاقية» واسطتها النص السليم، ومن خلال الأيمان بصلاص الفلسفة التجريبية بأن الحقيقة قائمة هناك وإن من الممكن بلوغها إذا ما تجنبنا الانحياز الأيديولوجي، وعله هذا تكون الرواية بمثابة فسخ للفرز السلطة في شكلها المجرد من أية غاية ما خلا ذاتها، ومن حيث أن طبيعتها تتمثل في الأذى الذي تلحقه بالأخرين. وهذا هو مفهوم السلطة عند حكام الدولة العظمى، أو شيئاً، التي تتنبأ الرواية بقيامها ووقوع العالم تحت سيطرتها وسيطرة نظيرتها، يوراسيا وإيستاسيا.

يختر ترلنغ أن الرواية، في جزء كبير منها، هجوم على الشيوعية السوفييتية. بيد أنه يستدرك، منها، إلى أن أورويل لا يميز ما كان يجري في روسيا عهدذاك عن النزوع العام في العالم الراهن فلئن كان القصد الواضح بأن روسيا، من خلال ثورتها الاجتماعية المثالية، التصور، قد انتهت إلى دولة بوليس، فإن القصد الموارب إن هذه هي صورة المستقبل المرتقب. طالما أن التهديد البالغ للحرية الإنسانية قد يصور عن طور

مماثل الهول، بل وإنه هو، من خلال التصورات المثالية الاجتماعية للثقافة الديمقراطية نفسها. (٢٨)

ترلنغ وإن نبه إلى أن غرض أورويل هو التحذير بأن النظم الديمقراطية نفسها قابلة لأن تتجلى عن مثال الدولة البوليسية العظمى، فإنه يحاول أن يقطع الطريق على كل من أتباع اليسار واليمين الذين أصروا على قراءة الرواية بمثابة هجوم صريح على الاشتراكية وكأنها من مفهيم ما تؤدي ثورتها إليه. بيد أن تنبيهه ترلنغ هذا لا يرمي، على الوجه الخصوص، إلى الدفاع عن الاشتراكية أو عن التزام أورويل بالاشتراكية، وإنما دفع شبهة الانحياز الأيديولوجي عن مؤلف الرواية، فترلنغ يسوق مثل هذا الرأي في عر الحرب الباردة حين صير إلى تمييز المنقذين على أساس مولاة هذا المعسكر أو ذاك، ومن ثم فإن همه الرئيسي تعزيز الاعتقاد بأن الأساس الذي استوت عليه كتابات أورويل، بما فيها الأند جديلية، لهو الالتزام بفعالية تجريبية وبالحرص السليم الملازم لها، والامع من ذلك بالعلاقة المباشرة بالحقيقة السياسية والأخلاقية.

بيد أن هذا الأساس بالتحديد هو ما يتعرض للنفذ، في إطار تلقي الأثر الأورولي خاصة من قبل يساريين، ماركسيين، شأن ريموند وليامز الذي ما انفك يجادل بأن أورويل قد ألقى لشد الأذى بالاشتراكية، إن كثورة ونظام أو فكره أصلاً، حتى وإن أنكر المؤلف بأن تكون الرواية هجوماً على الاشتراكية أو حزب العمال البريطاني، فإنه لم يدفع الأذى الذي لحق بالحركة الاشتراكية، طالما كان هذا التأويل الأوسع شعبية.

يستدرك وليامز بأن ما تصوره الرواية من أمر الشيوعية السوفييتية ليس بعد ذاته مصدر الأذى—فوليامز يحاول أن يميز نقده للرواية عن نقد الموالين للإتحاد السوفييتي، بل وللشائنية نفسها—وإنما الأصرار على أن المركزية الاقتصادية، وبالتالي الاشتراكية، فهي ما يمكن أن تقضي إلى قيام الدولة البوليسية العظمى على مثال روسيا الستالينية والمانيا الهتلرية. فمن خلال عزو كافة أشكال المراقبة السلطوية والقمعية إلى ضرب سياسي بعينه (أي المركزية الاقتصادية والسياسية) فإنه لم يتعمد الإساءة إلى هذا الضرب وإنما أجهض التحليل الذي انتهجه من إمكانية تبين القوى غير الإنسانية المدمرة وإنما تحت أي اسم ظهرت، وخلف أية أيديولوجية توارت. (٢٩)

فلا محذور، وليامز، من الناحية السياسية الذي يتبعه الناقد الماركسي أراء كتابة أورويل) النص الأورولي من زاوية المقصد الخالص للمؤلف وإنما في ضوء الأثر الذي خلفه والتأويلات التي سوغها، فمن موقع الالتزام بولائه السياسي أولاً، واستجابة منه إلى منهجه النقدي كباحث في علاقة الثقافة بالسياسة، فإن وليامز لا يخفي أورويل من مسؤولية تأويل البعض لأعماله وتأويلات مسيئة إلى الاشتراكية. فأورويل لم يريجه. قول الحقيقة، كما هو متوقع من إبتكر «مخلص»، في ما يتصل بالنظام الاشتراكي الوحيد (الاتحاد السوفييتي) بل أنه يعطي إلى حد اعتبار الاشتراكية الاقتصادية من مظاهر الانحدار إلى درك الدولة البوليسية العظمى.

الى ذلك فإنه، وخلافاً لما توصي به الاشتراكية من تقاؤل بإمكانية المقاومة والتعويل على دور الطبقات الدنيا، اصرر اورويل على استبعاد اي امل بمواجهة سلطة مستبدة او جائنة. ففي «١٩٨٤»، كما في «مزرعة الحيوان»، تظهر العامة قليلة الاكثراك او عديمة القدرة الفكرية او العادية على مواجهة النخبة المتسلطة. وإذا ما بدرت مقاومة، فإنها تبدر عن غير المتمتعين الى اية من النخبة الحاكمة او العامة، وهي في الأغلب الاعم تبوء بفشل ذريع كما حدث لسول، في «مزرعة الحيوان»، ومن بعده نستون سميت في رواية «١٩٨٤».

ولا غرابة اذا ما اعتبر وليامز ان هذه الرواية بمثابة إشهار لحالة الهزيمة والخيبة، بس وإذا ما انطلق منها لكي يشخص اشتراكية وليامز باعتبارها، على ما من القول، محض مطلب «جمالي» كمبدأ يسوغ اعتبار حالة النشر، التي إختارها كحالة منفى.

غير ان هناك من يرد حالة «الخبية والهزيمة» التي تشهرها الرواية الى محنة فكرية عميقة وعامة، ما انفكت تصيب الاشتراكيين، والماركسيين، البريطانيين عامة وليس اورويل وحده. وعند إسحق دويتشر فإن الرواية وثيقة خيبة امل مظلمة وليس حيل الستالينية فحسب، وإنما كل شكل ولون من الاشتراكية. فلا شك ان حملات التطهير الستالينية في الاعوام ما بين ١٩٣٦-١٩٣٨، والمضاضات التي خيبرها اورويل في اسبانيا، قد اصابا رجلاً نذاً إسقاماً وصحاسية مثله بالبلغ والغضب، وما كان للقربرات الستالينية، او للسفسطة التي توراي خلفها اتباع الاممية الثالثة، ان تخفف من غلواء ما اصابه. بل وعلى ما لاحظنا انما قاومت من شعوره بالخبية ومن غضبه، وما خلف بالتالي اثرأ عميقاً على قناعاته الفكرية والسياسية.

لم يكن اورويل عضواً في «الحزب الشيوعي» الا ان مناصرته للحركة الاشتراكية حصته على افتراض غرض مشترك مع الاتحاد السوفيتي على كل اوجوهه وتقلياته. بيد ان القمع الستاليني لم ينفس هذا الاحساس بالقرض المشترك، بل وزاد على ذلك ما اظهره من وجه غير عقلاني للنظام الكلائي.

وعلى ما يعضي دويتشر، فإن اورويل، شأنه شأن جل الاشتراكيين البريطانيين، لم يكن ماركسياً. وعنده ان «العادية الديالكتيكية» كانت امراً غريباً: فلقد كان عقلانياً مخلصاً بالقطرة وان ليس تماماً بالوحي. وخلافاً للظن الشائع في الاوساط الانثروپونية، فمعة فارق كبير ما بين الماركسية والعقلانية، من حيث ان الاولى تسلم بألوية الحوافز غير العقلانية الكامنة خلف اوجه متعددة من السلوك والتعبير الانسانيين، في حين تركن العقلانية الى الظن بان الدوافع العقلانية هي التي تعلى افعال البشر والقوا لهم، فيما يقدم العجائلة العقلية كسبيل صالحة لاتقاء الناس بالاشتراكية. لذا فإن الماركسي يكون أشد إستعداداً عقلياً، من رفيقه الاشتراكي العقلاني، لفهم المظاهر غير العقلانية في الشؤون الانسانية بما فيها حملات التطهير نفسها. فقد يستاء الماركسي ويصاب بالهلع لفرط ما قد يشهد من سلوك غير عقلاني، بيد ان ذلك لا يؤدي الى

زعزعة ايمانه او الطم من معتقداته، بينما يلقي العقلاني الاشتراكي نفسه تائهاً وعاجزاً حوال ما يعصى على سبل الاحاطة العقلانية. وفي احسن الاحوال حائراً ما بين التثبث بعقلانية تعجز عن فهم الواقع وما بين تعقب الواقع والاحاطة به بما يوجب التخلي عن العقلانية.

لقد اقبل اورويل على الواقع السياسي، فألقى نفسه مجبراً من فرضياته العقلانية حول الحياة، وهو في تفكيره لم يفلح في ادراج حملات التطهير في سياق يتيح فهماً عقلانياً، فلبثت شجاً بطارده بل وعلى ما يجادل دويتشر فإن شبح هذه الحملات وقف، بشكل مباشر او غير مباشر، خلف جل ما كتب بعد الحرب الاهلية الاسبانية «لقد كان هوساً مشرفاً، هوس عقل راقب عن خداع نفسه والكف بارتياح وسهولة عن التنازع مع مشكلة اخلاقية مثقلة. بيد ان التنازع مع شبح حملات التطهير أعدى عقله بداء غير العقلانية، وحيث وجد نفسه عاجزاً عن تفسير ما حدث تبعاً لما يعلمه الحس التجريبي السليم، فجعل بهجر العقلانية ناظراً الى العالم من خلال نظرة تشاؤمية باهتية» (٣٠)

لكن هل في هذا الكلام انصاف لرواية اورويل السياسية؟

يبدر دويتشر أشد تماطفاً تجاه اورويل من وليامز، وهذا مرده، على الأرجح، الى حقيقة ان اورويل غالباً ما أعتر من أطباع تروتسكي. ودويتشر نفسه كان تروتسكياً مخلصاً، ولا غرابة في تشبده على دور «حملات التطهير» الستالينية في صوغ رؤية اورويل. غير ان دويتشر في تشخيصه هذه الرؤية كإعراق عن أزمة فكرية الجذور افضت في التشاؤم والسوداوية، لا يقل إجحافاً بحق الكاتب الانكليزي، فهو لن رد ما صدر عنه الى تقليد فكري، «الاشتراكيين العقلانيين»، بل ينفذ بصف عاجزاً امام المظاهر غير العقلانية في التاريخ والواقع السياسيين، فإنه وعلى منوال وليامز نفسه، يستبعد نظرة اورويل من العدار السياسي ويعتبرها محض تعبير عن أزمة منهجية او فكرية مجردة.

لكن أياً من تشخيص وليامز او دويتشر لم يفلح في النهاية في تجريد رؤية اورويل من فاعليتها السياسية. فأتباع اليمين، سواء كانوا من فرسان الحرب الباردة ام المعادين لاي شكل من اشكال المركزية الاقتصادية وتدخل الدولة لم ينفكوا يستخدون كلام اورويل سلاحاً مضاداً للإشتراكية. غير ان الانفصح دلالة على دوام فاعلية النقد الاول، ان يساريين من مختلف التيارات لم ينوا يحدون اليه ويحيون النقاش حول ما قاله. وبعد دويتشر ووليامز وأضرابهما، برز على البسار من حارل ان يسوق تحليلاً لرواية اورويل يتجاوز المصادقة عليها او ادانتها (٣١).

ومن هذا الركن تأتي محاولة ناقد شأن ستيوارت هول في قراءة سياسية اورويل انشلاقاً مما ترد عليه في رواية «١٩٨٤» ولما اشارته وتثيره (٣٢).

وتبعاً لهول، فإن اورويل على رغم مشايخته المطلصة للإشتراكية إلا أنه كان فردياً على وجه استثنائي، فلقد حمل آراء مستقلة، وكان على الدوام «سيد نفسه» حارب مع الآخرين في سبيل قضايا آمن بها، لكن على

طريقته ولشد ما كره أن يؤمر بما ينبغي أن يفعل، أن يُؤس أو يكون تابعاً لخط الحزب. انتمى الى تقليد «الاشتراكية التحررية» عوضاً عن «الاشتراكية الجمعية» وهذا ما ترك أثراً بارزاً على موقفه تجاه السلطة عموماً. النظام، القوة ومن ثم الدولة، وانه في ضوء هذه النزعة الفردية، يمكن أن نفهم موقف أورويل من العامة، او البروليتاريات، في الرواية المذكورة. وخلافاً لما يزعمه ناقد شأن وليامز، فحقائقه ان فعل مقاومة السلطة الطاغية ينحصر بونستون سموت وصديقه جوليا، ليس من قبيل إحتقار العامة او اليأس منها، وإنما لان المقاومة التي تعني أورويل، وإن عناية لا تصجد فيها أو إعلاء من شأنها بدليل فشلها الذريع في النهاية، لمي تلك التي ترفع راية الحرية الفردية.

ان فردية أورويل هي التي حددت وجهته السياسية، وهي وجهة كانت دخيلة على مفهوم الاشتراكية المستند الى دور الدولة، ومن ثم البشر بإمكانيات طموح الجماهير في سبيل الاشتراكية من خلال ديكتاتورية الدولة. ولم يكن انضواؤه في النشاط السياسي، خاصة من خلال خبرته في كتابونه، والنهاية الأساسية التي انتهت اليها تلك الخبرة، الا ليجز هذه النزعة الفردية الاشتراكية، او حتى الفروسية، عنده. هذه الخبرة بالتحديد، وبفعل الدور الذي لعبته كل من الستالينية والفاشية، أرست بعض اشد تصوراتها قوة وسوداوية حول ما يمكن ان تفسي اليه الدولة. فالتوافق المتنامي ما بين الستالينية والفاشية قاده الى التسليم بأن الشمولية، او الكتلانية، يمكن ان تكون الاساس الذي قد ترسو عليه اية دولة. وكتمض جديد من الدولة البلويسية في ما بعد الحرب العالمية الثانية.

ولا شك نزعة الفردية عند أورويل، سواء في طوره الفطري، ام في تحضرها من خلال الخبرة السياسية، جعلته مفرط الحذر من شكل الدولة المقبلة. غير ان ما قال به حول التوافق المتعاظم ما بين الشرق والغرب، اي ما بين الستالينية والفاشية والرأسمالية، بما ينجم عن ولادة نظم من الدولة يقوم على اساس حكم نخبة قوية، او ما نعتت هو به الجمع الأوليغارشي» لهو قريب الشبه بنظريات «الجمع البروقراطي» التي اتهم بعض التروتكسيين من خلالها شرعاً لما جرى في روسيا في ظل الدولة السوفييتية. ولقد خلفت نظرية جيمس برنهام حول «الثورة الإدارية» أثراً عميقاً على نظرة أورويل السياسية، خاصة في ما انجلت عليه في رواية «١٩٨٤» (٢٣)

وتبعاً لبرنهام، فإن العالم لم ينفك ينجرف نحو نظام من الازالة الجمعية للشكل انجرافاً يمشي بأن التمثال في النظم السياسية لم يعد ولعاً ما بين المانيا النازية وروسيا الستالينية فحسب وإنما الولايات المتحدة في عهد الرئيس روزفلت ومشروع وسياسة «نهو ديل». وما كان لأورويل الفردي ان يسلم بهذه النظرية بخلافها، فهو لم يفلح حقيقة لتفاوت ما بين كل من نظم المانيا، الاقتصادية والسياسية والايديولوجية، ونظم الاتحاد السوفييتي، ومن ثم كان من الطبيعي ان يُقَر بتفاوت أعظم ما بين نظم هذين الدولتين ونظم الدولة الليبرالية الغربية غير انه جادل

بأن كلاً من مجتمعات هذه الدول المتفاوتة النظم جعلت منذ منتصف القرن تَظهر أوجه شبه صارخة على مستوى التوازن الكاملة فيها الى حكم يُلزم من قبل نخبة متسلطة او «جمع اوليغارشي». فلم يتوان أورويل عن إلحاق رأسمالية الاحتكار الغربية الطابع بالنظم الكتلانية طالما انها لم تن تتعرض ديناميكية ادارة نظوية كاملة. وهذا ما سوغ له الكلام على الكتلانية بإعتبارها حركة تاريخية عامة باتجاه نظم من الدولة جديد ومثير للروع طالما انها يقع في قبضة «جمع اوليغارشي» واستخدام هذا المصطلح بالتحديد لهو ما يدل على ان أورويل لم يتنصّد تمييز الاتحاد السوفييتي، وإنما الاحالة على نظم الرأسمالية الاحتكارية التي يسعها على مستوى التنظيم الجمعي الانتقال الى «الاشتراكية» وفي الوقت نفسه الحفاظ على خصائصها بوصفها رأسمالية غرضها الاساسي ازدهار السوق والربح المتزايد. وليس من تفسير اقرب لانقسام العالم، في رواية «١٩٨٤» الى ثلاث دول عظمى، متطابقة النظم، الا للتعبير عما كان أورويل يشاهد من تلاشي العوامل التي تميز الرأسمالية عن الفاشية والستالينية.

هل كان أورويل على حق؟

شأن العديد من الماركسيين الجدد، لا سيما من اتباع النظريات والمانح النقدية الحديثة، يرى هل ان السؤال حول اذا ما كان أورويل على حق، سؤال لا طائل من ورائه. وخلافاً لأي من موقف ترلينغ او وليامز، نعتقد ان أورويل كان غالباً على صواب وحطاً. احياناً على شكل متتال، واحياناً أخرى على نحو متساوق. فعلى رغم ما يتم عنه اسلوبه من وضوح اخلاقي ومصادقية سياسية، فإن كتاباته السياسية كانت منظوية على التباسات وفي نهاية التحليل متناقضة. ولقد كان على الدوام جزئي الرؤية، لكن الاجزاء التي رأها، اطلع في النظر اليه بقوة ثابتة «وحتى حينما يكون على خطأ، فإنه يحسننا على إعادة النظر في اسباب يقيظنا. لذلك ففئة العديد من «اورولات» لكي نخنار منهم هذا بالإضافة الى آخرين شعرنا بضرورة ان نخفق لانفسنا وانه لمن الخطأ الفادح اليوم ان نقرأ أورويل لغاير «صوابه». فنحن نقرأه اليوم لتناقضاته ولضعفه ولموهبة في الكشف».

لكن هناك اليوم، كما في الماضي، من يرفض مثل هذه الوصية. وبعض من يرفضها منها يقدم على فعل ذلك إسقاطاً من مقدمة مطابقة للمقدمة التي ينطلق منها. سقار هول في تحليله لسياسة أورويل. وعند كاتب يساري جدلي، شأن كريستوفر هتشنز، فإن أورويل وعلى رغم ما اعترف بحياته ومواقفه من تناقضات، كان على حق في ما يتعلق بأهم القضايا والمخاطر التي احدثت بعصره وعصرنا. الامبريالية والنازية والشيوعية السوفييتية. وبحسب هتشنز فلقد اقلح أورويل في موقفه من هذه الايديولوجيات والقوى بفضل «الفردية» التي يفتريها هول نفسه، او «الاستقلالية» على ما ويؤثر هتشنز ان يسموها (٢٤)

هذه الاستقلالية تجلب باكراً في حياة الكاتب الانكليزي، موضوع الجدل

المستمر فلد عدل عن استكمال مسار دراسته «التقليدي» مؤثراً الانصواء في سلك الشرطة الامبراطورية في بورما وما ترتب عنه من خبرة حملته على الاستقالة والتضحية بوظيفة مضمونة الامتيازات، والسعي عوضاً عن ذلك في سبيل شائه لم يكفل له دخلاً منتظماً وإن عتقه من ريقه الاحتكام الى سيد من الأسياء.

غير ان استقلالية اورويل التي يحتمي بها منتفضن، ومحاول، على وجه لا يخفى التشبه بها، لم تكن فطرية الطابع او مكتسبة اكتساباً اجتماعي الوازع. وإنما كانت حصيلة تعلم ذاتي لم يبرح الكاتب يطلعه حتى نهاية حياته. وهذا بالتحديد ما جعله اشتراكياً وداعية ومساواة، وفي الوقت نفسه، شكوكاً بأبرز مقومات تحقيق الاشتراكية: المركزية السياسية والاقتصادية. وما جعله أيضاً معادياً للزعة العسكرية التدميرية التي وصمت القرن العشرين وفي الوقت عينه مدافعاً عن حرب البقاء القومية ومزديراً دعاء «اللاعنفية» و«السلامية».

بل ان زعة الاستقلالية هي التي تغل اصل المفارقة في سيرة الفنى المتألف، وتلمذ المدارس الخاصة، الميال الى العزلة، ولكن الذي ما ان شب حتى هجر سبيل الحياة الآمنة لابناء الطبقة المتوسطة التي ولد اليها، مضوا في حياة تسكع وتشرذ بين حالات باريس ولندن في ثلاثينيات القرن الماضي، وهو ما شكل خبرة كتابه الاول «مشتفر في باريس ولندن».

ولقد أعانت الاستقلالية اورويل على الوقوف موقفاً صائباً من الايديولوجيات والنظم السياسية الاعتق في القرن العشرين. لهذا وخلافاً لابناء جيله، خرج من معارك هذا القرن منتصراً لفكرة اورويل عن الالتزام بخط سياسي او بتقدير نظري للواقع السياسي، او حتى مراعاة دواعي المصلحة السياسية البريطانية، على ما فعل لبراليون ومحافظون شأن البوت، على سبيل المثال لا الحصر، عصمته في كل الاوقات عن الدفاع عن الستالينية، او غرض النظر عن جور السياسة الاستعمارية، او التقليل من خطر النازية.

الى ذلك فإن وثوق صلته العملية بالسياسات المعنية، وانصواوه الشخصي في بعضها، كما في بورما وإسبانيا، خلال الحرب الأهلية، عززا صلابته نظرت النقدية ومن خلال عمله في سلك الشرطة في بورما، تسنى لأورويل اكتشاف حقيقة ان السياسة الاستعمارية ما هي الا «السر القدر» المؤسسة الثقافية المتنورة في بريطانيا.

اورويل، ولعقود عديدة قبل ظهور ما يسمى بحقل دراسات «ما بعد الكولونيالية»، كان متيقفاً الى ذلك التناقض القاضح ما بين الخطاب الليبرالي التنويري للنخبة الانكليزية وبين تسنر هذه النخبة على ذلك «السر القدر» ولئن حدا به جور السياسة الاستعمارية الى المطالبة باستقلال المستعمرات، وحتى في احلك الظروف، اي خلال الحرب العالمية الثانية، معتبراً ان إنهاء السياسة الاستعمارية لهو صنو محاربة النازية، فإن تيقظه للمفارقة المذكورة كان وازع إرثه للحكم الطبقي الفاشي، بل والفاشية بإعتبارها الشكل الأشد تطرفاً لمثل هذا

الحكم. ولكن خلافاً لماركسينين أنفوا على «حكمة التكتيك» الستاليني في مهادة النازية، لم ير أورويل الى الحرب العالمية كمحض صراع بين طبقات مسيطرة في بلدان مختلفة ولا عجب اذا ما ألقيناها ساهراً من دعاء «السلامية» و«اللاعنف» مسلماً بضرورة التصدي للزحف الهتلري، دفاعاً عن الحرية.

واذا ما انطلق هتشنز من صفة الاستقلالية عند أورويل، وشدد عليها طوال دراسته فليس من باب إسباغ الفضيلة الاخلاقية على كاتب يتبنّى مسيرته ومواقفه، وإنما لجل ما يتعرض لأورويل، وعلى اختلاف مللهم ومنطقاتهم واعداً، إنما يرون الى مواقفه بمثابة تعبير عن انحياز من نوع ما، شعوري او غير شعوري، الى ايدولوجية طبقة، او مزاج فكري او اخلاقي، الى مؤسسة او معسكر ما. ومن سبل مختلفة يكاد كل من رايوند وليامز وادوارد تيمسون وادوارد سعيد وسلمان رشدي ان يصل الى الخلاصة نفسها، بأن اورويل كان منحازاً على وجه او آخر الى معسكر اليمين. وليس من قبيل المصادفة ان يوافقهم الرأي ككتاب يعمنون سارعوا الى تلويط الارث الاورولي بإعتباره ملكاً خاصاً بهم.

ولئن راق لبعض المصنفين القدامى إيمان أورويل الرابع بفلسفة «الحس السليم» وبمبادئه للشوعية وارتبابه بالمثقفين والاكاديميين وإيثاره حياة الريف على حياة المدينة، وما سوَّغ لهم إعتباره واحداً منهم، فإن المحافظين الجدد، خاصة دعاء الزعة العسكرية في الولايات المتحدة، لم يتوانوا خلال عقد الثمانينيات من القرن الماضي، عن قراءة رواية «١٩٨٤» بمثابة بيان مصادقة وتأييد لسياساتي ريغن وناشر ذلك في إستقلالية اورويل لا يقتصر على اولئك الذين يقرأون اعماله كمحض مضامين، بل وخلاصات مصامين، في خدمة السلطات والايديولوجيات اليمينية، خاصة إبان الحرب الباردة، وإنما يصدر أيضاً عن أتباع ما يُعرف بالنقد الثقافي، عند اوردنو ومدرسة فرانكفورت عموماً. إضافة الى العشرين «بدا بعد الحداثة» وغيرهم ممن ينظرون الى سعتي الوضوح والموضوعية اللتين اشتهرت بهما ككتابة اورويل بمثابة إنحياز الى فرضيات الشائع والمسيطر، والى محاور الأجماع، بما هي في النهاية تمثيل لسياسة وايدولوجية.

وتأتي محاولة هتشنز هذه بعد تمام القرن العشرين والألفية الثانية، اي بعد إشهار موت الايديولوجيات الكبرى، على وجه التحديد، وما يجس الجدل حول اذا ما كان اورويل إشتراكياً ام، جدلاً فائساً عن الحاجة. فيبدو الغرض الوحيد لهتشنز في شوء حقيقة كهذه إسدال الستار على الفصل الاخير من مسرحية اورويل، لكن من خلال نهاية تسلّم بانتصار البطول. وما كان لغرضه هذا ان يعصى على التحقق لو ان حدوده اقتصرت على مواقف اورويل من الاستعمار والفاشية والشوعية. بيد ان محاولة هتشنز من سعة الطموح بحيث تشمل جل القضايا، بما فيها قضائياً ما برحت موضوع نقاش وجدل لا سبيل الى حسمه من خلال محاجات سريعة، وإن رشيقة ومبارعة العبارة.

ومقولات شأن الموضوعية والشفافية التعبيرية والحقيقة أو علاقات نظير العلاقة ما بين النص والواقع أو اللغة والكلام، وهي مما كان أورويل تناوله مراراً، وأثير من خلالهما، لاحقاً، نقاش يقع اليوم في قلب ميدان الجدل الدائر بين أصحاب مناهج التحليل والقراءة الجديدة، لاسيما دعاء «ما بعد الخلافية»، وتقدمه وخصومه.

لكن سعيًا منه إلى تجنب التورط في جدل كهذا، يطول من دون أن يخدم غاية الصمم المرجحاة، يقصر هتشنز تناوله على نقد صوري لبعض ما تلفظ به الروائي الفرنسي كلود سيمون، وعلى تعليق سريع على مقالة لكاتبته تقارن فيها ما بين الدورنو وأورويل.

وكان الكاتب الفرنسي قد زعم في روليه أن كل ما كتبه أورويل حول إسبانيا لهو من قبيل شهادة الزور. وكلود سيمون كان محارباً هناك، ولكن في صفوف الشيوعيين الستالينيين. ومن ثم كان من الطبيعي أن يعارض السرد الذي عا به أورويل، وأن متدعراً بنسبته للحقيقة وهي النظرة الفلسفية التي تحكم السرد في أعماله الروائية. بيد أن هتشنز يصر على أن الخلاف الأيديولوجي لهو حافز هجوم سيمون، ويدلل أنه يخفق هو نفسه في الالتزام بشروط النسبية التي يزعم الاستناد إليها كأساس لرؤية العالم. أما في ما يتعلق بالمقارنة ما بين الدورنو وأورويل، فيسارع هتشنز إلى التوكيد على مواقف متشابهة عند الكاتبين، بقدر المواقف المتباينة التي ليس من الصعير ردها إلى أسباب عارضة.

ولقد شكك أدورنو به «الكلمات الواضحة» من حيث أنها حاملة لغة الإجماع، وأن الذين يقدمون على استخدامها، إدعاءً منهم للموضوعية، ليسوا أحراراً أو موضوعيين «أن ما لا يحتاجون إلى فهمه بالأصل» يقول أدورنو، «لهو ما يعتبرونه مفهوماً وحسب. وحدها الكلمات المصكوكة من قبل التبادل، والمغترية بالفعل، لتبدو لهم مألوفاً. وهناك القليل جداً مما يمكنه الحط من شأن المتكلمين بهذا القدر. وهؤلاء الذين يتوخون تجنبها، يتوجب عليهم أن يتجنبوا دعاء الأبطال لأنهم يخونوا لما يوصلون.» (٢٥)

يطبق هتشنز على هذا الكلام من خلال سوق استشهد من مقالة لأورويل متوخياً إبانة أوجه الشبه في موقف الكاتبين من اللغة الجاهزة. «حينما تفكر بأمر مجرد، فانتبه، منذ البداية، تكون ميلاً لإستخدام كلمات. وألا إذا ما بذلت جهداً وإعياً لكي تحول دون اللغة المتداولة، فإنها ستفاني مندعة لكي تقوم بعملك ولكن بما يؤدي إلى غيب المعنى وتغييره.»

في غمرة حماسه للتشديد على تشابه موقف الكاتبين المذكورين، يغفل هتشنز، أو بجعل، حقيقة التباين الفلسفي العميق الكامن خلف نظريتي كل من أدورنو وأورويل. فلقد شكك أدورنو في اللغة المتداولة إنطلاقاً من فهم نظري تجريدي لطبع، وفي ظل الأحوال، مفارقاً للغة الواقع اليومية. بينما شكك أورويل في أولوية الكلمات من وجهة معاكسة تماماً. أي حينما تكون أولوية تفكير نظري تجريدي يحدد المعنى على وجه منفصل عن التجربة والواقع على أن وجه الشبه الغفطي ما بين موقفَي الكاتبين، لهو ذاك الذي أنفضت إليه مثل هاليتين الرويتين في اللغة، بإعتبارها أسيرة ثنائية حالة بين كونها لغة الفكر المجرد ولغة الإجماع السياسي، أو لغة الواقع والتجربة، بحسب

أورويل. وعلى ما يبين كريستوفر نوريس، مستعيناً بتحليل ليريبي انفرسون، فإن مثل هذه النظرة إلى اللغة هي ما ستفضي بأورويل، في النهاية، إلى رؤية سياسية تشاؤمية وعمدية وهي الرؤية التي بلغها الدورنو، وإن على وجه مختلف ومن سبيل معاكس

نقد الفلسفة الانسانية،

بخلاف هتشنز الرامي إلى الصمم والجدل حول أورويل، ولصالحه، من كل سبيل مهده وغير مهده، فإن نوريس الميل إلى ضروب النظر الأوروبية الحديثة، وهي غير الضروب البريطانية والانطولوجية عموماً، يرد الأزمة الفكرية والسياسية التي عبر عنها أورويل ومثلها خير تمثيل، إلى ثوتر عميق في الماركسية لم يصر إلى استجلاء معالمه إلا بفضل الاستعانة بمناهج القراءة والتحليل البهيوية والتفكيكية

وعند نوريس فإن التشوش والتناقض اللذين أعتربا رؤية أورويل السياسية، فضلاً عما انتهت إليه من تشاؤم وعمدية لا يعود كله إلى مزاج شخصي كنزوع إلى الفردية أو كجذ في طلب الاستقلالية، أو بالضرورة كرهاة عقائدية، وإنما هي إلى تعبير عن إفلاس ضرب من الاشتراكية الماركسية مما استوى على أساس فلسفة ليريبي لاسانية. وهو الأساس الفلسفي، أو الأيديولوجي، على ما يؤثر نوريس نعته، الذي استندت إليه الكتابات المبكرة لكامل ماركس نفسه، وبعض أعماله الدعائية والتعريضية الغرض شأن البهتان الشيوعي، وما كان المرجع الأساسي لتقليد ماركسي، خاصة من أتباع الحركة الاشتراكية في بريطانيا.

وعوضاً عن تناول آراء ومواقف أورويل السياسية والفكرية عموماً بإعتبارها تعبيراً أرائياً وإعياً «لشخصية الأوروبية»، أي لقتال، فردي المزاج أو استقلالي النزعة، أو حتى عديم الصلابة العقائدية، الأخرى، في عرف نوريس، تناوله من حيث الحدود الأيديولوجية التي تحدها وتجعلها صورة للتناقض الذي انطوت عليه ولعمدية التي انجلت عنها في النهاية وجريا على تقليد من التفكير الليبرالي، إنكليزي راسخ، سلم أورويل بأن الواقع يسبقهم على وجه مستقل عن العقل الذي يقهله ويأوله. وأن حقائق خبرة الحياة الفعلية (أو التجربة) المجردة من وسائل الإدراك والتأويل، لهي ما يكفل سرد حقيقة التجربة، ولكن شرطرة الالتزام بوصف دقيق للأمور، كما هي، ومن دون الوقوع في شرك الانحياز الأيديولوجي أو اللغة المسلم بغرضياتها على نحو مسبق. فهذا هو السبيل إلى بلوغ الحقيقة بحسب الصن التجريبي السليم، وبما هو التعبير عن لب الفلسفة الإنسانية الليبرالية المضمنة إلى بعض الغرضيات والمقولات الأساسية لعصر الاموار والحداثة، وتعريضاً للفرضية التي تقدم الإنسان، بإعتباره ذاتاً ماعلة أو وكلاً حراً، على جل مكونات الوجود الأخرى.

لكن، وعلى ما سبق القول، فإن اتباع سبيل هذه الفلسفة لم يزد إلى بلوغ الحقيقة بقدر ما أفضى، في حالة أورويل على الأقل، إلى التشوش والتناقض وفي المحصلة النهائية الركوب إلى نظرة سياسية عمدية.

ومن وجهة نظر التحليل الماركسي الحديث الناقدا لكافة أوجه الفلسفة الإنسانية في التراث الماركسي، من خلال الاستعانة بالمناهج البنيوية- تعديداً من وجه صاحب نظر شأن التفسير- التي تقدم «البنية» على «الإنسان»، فإن أورويل على ما يجادل نوريس يمثل الدوافع المتنبسة والمدمرة دماراً ناتجاً لإنسانية ارتطمت أخيراً بأيديولوجيتها الفلسفة. فلا وجود عند أورويل لمحققة أن مفهوم «الإنسان» أو الذات الفاعلة ما هو إلا كيان مخفي لا أيديولوجية قائمة، وعملية اجتماعية أكيدة. ولئن ظهرت هذه الحقيقة أبداً، فإنها تظهر مستنكرة على صورة تحذير مما يمكن أن يحصل إذا ما استسلمت الديكتاتورية أمام القوى الاجتماعية الكالانية أو الشاملة للتحكم. أورويل، على ما يستشف من كلام نوريس، يدرك الآلة الكامنة خلف أيديولوجية «عقلانية» حديثة تستقيم على أساس التحكم بساند أوجه الحياة الإنسانية وغير الإنسانية، غير أنه وتشفاً منه باعتقاده الوهمي بكفائية الأكرمة والحقيقة عند الإنسان الفرد، يسقط ادراكه على نظام سياسي أجنبي (الستاليني أو النازي). وعلى رغم الإسقاط المتعمد، فإن الصورة لتعجلي عن إيمان بالفرد العاقل والمستقل كضمانة ضد قوى القمع، غير أن هذا الإيمان سرعان ما يزول مميطاً للثام عن احتكام إلى أيديولوجية قوى القمع المسيطرة (٢٦)

وحسب الماركسية المناوئة للضرعات الإنسانية، أو لما ينعت «بالإنسانية»، فإن هذا هو الشرط الذي يمكن كافة الأيديولوجيات. فهذه الذات المستقلة، المفترضة عند خطاب النزعة الإنسانية، ما هي إلا خليقة اللاوعي السياسي المتلبس وملكوها الرمزي وحيث يصار إلى تكريس وتلقين علاقات السلطة، وهم الذات المستقلة لهو بالتحديد ما تنظله الأيديولوجيا لكي يأخذ الأفراد أماكنهم المعينة لهم من دون أن يتنبهوا سر ما يربطهم اليها. والأيديولوجيا هي التي تستنطق الذات وتدرجها في نظام سيطرة من العلاقات الاجتماعية، وهو النظام نفسه يصار إلى إنتاجه وتكريسه، إنتاجاً وتكريساً لا إنقطاع فيه، وبواسطة وكالات سلطة مختلفة تحدد المواقع المتوافرة لذات الفاعلة. والجدرب بالتنبه أن هذه الحدود الأيديولوجية لا تتحكم بموقف أورويل، أن من السياسة أو اللغة، وإنما موقف عموم الماركسيين التقليديين ممن لم يبرحوا يستندون بإخلاص إلى مقولات الفلسفة الليبرالية الإنسانية، وبين فيهم أشد نقاد أورويل فسوة وعلى ما يمكن استخلاصه من كلام نوريس، فإن الموقف غير المتساهل، بل الإرتجاسي، الذي لم يهفك ماركسيون شأن رايموند وليامز وأودارد تومسون يظهرهون تجاه النظرية ليس فقط من قبيل تدارك خطر الدوغمائية، وما تنجم عنه من تبرير للانقسام الكلاسيكي، وإنما أيضاً لاستخدامهم إلى مقولات النزعة الإنسانية إنصراهم على ربط النظرية بالتجربة، واعتبار هذه الأخيرة خلاصة وعي تجريبي بالواقع لا غيار عليه إذا ما اتبع الباحث سبيل الصن السليم، تبين مبلغ ركون مثل مثل هؤلاء النقاد إلى التسليم بأولوية الإنسان باعتباره ذاتاً فاعلة، مستقلة، وإعية وحرية الإرادة

ولعل هذا ما يدل على أن هوس اليساريين، لاسيما الماركسيين منهم، بأورويل لا يعود إلى استخدام اليمين له وإنما لأنه كإشتراكي كشف الحدود الأيديولوجية التي تحكم نظرتهم ومناهج تحليلهم والمثير للفضول أن حدود الاحتكام إلى فلسفة النزعة الإنسانية، قد تجلت معه. فهو نفسه من يبين المحنة الناتجة عن هذا الاحتكام، وأن على نحو غير مقصود، ومن خلال تلك المواجهة ما بين التسليم بأولوية الذات، أو الفر المستقل، وما بين حقيقة أولوية البنية التي تحكم الفرد وتخضعه لشروطها، كما حصل في نهاية رواية «١٩٨٤» أو على ما يرد في واحدة من أشهر مقالاته «السياسة واللغة الانكليزية».

فالترتزام ما بينه بالنظرية التجريبية القائلة أن اللغة قادرة على إبطال المادة الخام للتجربة في ظل الشرط العادي والصحي، يحذر أورويل من مغية الجنوح إلى التجريد خاصة إذا ما اعترض سبيل الغرض الأساسي، أي المعنى المتوخى. وعنده فإن المعنى سابق على الكلام، ومن هنا فغن الضروري أن ندع المعنى يختار الكلمة المناسبة، وليس العكس. والتعور على الكلمات الأنسب لهو مسألة تقليب نظر في اللغة وانقائه إلى أن تلامد الوصف المراد. ولا يتقيد شرطاً صحيحاً لغة إذا ما أطلق اللعان للكلمات فتشار المعنى الذي نشاء، وهو ما يحصل عند الاستسلام إلى اللغة التجريدية المنعزلة عن التجربة. إذا فإن من واجب الكاتب، وهو نموذج الذات المستقلة والفاعلة، أن يفكر من دون كلمات أولاً، وإلى أن يطمئن بأن ليس في وسع اللغة أن تشوه أو تطمس المعنى المنشود. لكن مفهوم، يسأل نوريس، للغة المنشود أن يكتب شكلاً قبل أن يصير الفكر مفهوماً لذاته من خلال عملية تحقق التفكير؟

واللافت للنظر أن أورويل، ومن خلال الفصل الصارم ما بين «الكلمات» التي يسع المرء انتقادها بما يتلامد والمعنى المتوخى، «واللغة» الفاتمة بناتها والجاهزة، يشير، وإن على غير وعي منه، إلى مشكلة ما انفكت تفترض مزاعم البنيويين، واللففويين من أتباع سوسر. وعند أورويل، كما عند البنيويين، من قبله ويعد، فإن اللغة لها في الحقيقة لغتان. الأولى نظام من الدلائل مسيطر لا يني يتهدد باحتياج المعنى الذي ينشأه المرء ويشوهه، والثانية الكلام الذي يتوجب على الكاتب إختياره واستخدامه في مواجهة اللغة الأولى. وأنه تبعاً لمثل هذا النظر اللغوي، فليس هناك من سبيل وسط ما بين اللغة كبنية جاهزة، تبعاً لغرض أو إلتباس أيديولوجي، واللغة كأداة تعبير طوعية في يد الفرد صاحب الإرادة الحرة أما النتيجة المقترية على تصوّر ثنائي للغة كهذه، فهو الفشل في تبين إمكانية مقاومة انزلاق التعبير الإرادي (الكلام المنقلى) نحو تشيؤ منهجي الطابع (٣٧)

فحيث يتعمد الوسيط ما بين الكلام واللغة، لا تعود جهود الكاتب للفرد قادرة على فرض تأثير إيجابي على المدى الطويل، فالجمود الفيزيوي للغة بشكل عام، لا يتأثر بالعدد الوافر من الأفعال الكلامية مما تعين شروطها أصلاً، وعلى وجه تجريدي، ومن دون أن يسع هذه الأفعال أن تؤثر عليها بالمقابل، وما لم يحسب أورويل،

والبنويون، حسابه هو انعدام التصاق ما بين اللغة والكلام نظراً الى احتكاك كل منها الى شروط اجتماعية وثقافية عامة متباينة، وما يتجاوز المنطق الذاتي لإستواء كل منهما.

ولقد حاول أورويل، في المقالة المذكورة سلفاً، أن يستقرئ السياسة مباشرة من خلال اللغة بما إنجلي عن مواجهة عارية ما بين الاختصارية والجميرية، أو ما بين البنية والذات الفاعلة. وهذه المواجهة لم تحسم في النهاية لمصلحة الثانية ضد الأولى، أو العكس بالعكس، وما أفضى في النهاية الى التباس وتناقض، ومن ثم موقف عمدي من السياسة.

لقد حذر أورويل من اللغة التجريدية معتبراً أن الفكر النظري السابق على التجربة يُفسد ويشوه ثوابت المعرفة الشائعة عن الحس التجريبي السليم، وما يخدم السياسة الكلائية. بيد أن الحس السليم، خاصة في رواية «١٩٨٤»، وقف عاجزاً أمام أوامير التجربة البريئة من التأمل والتفكير المجرد. أو على ما يذهب دويتشر، فإن العقلانية (التجريبية) لم تكن مؤهلة لعقلنة ما هو غير عقلاني في الواقع السياسي، خاصة المحكوم بسلطة كلائية، فآل الأمر بصاحبها الى تشاؤم وعدمية.

ضد ثقافة الحسم،

كنا قد مهدنا لهذه السطور من خلال الشك بإمكانية للركون الى رأي في أورويل شأن رأي الناقد الأميركي ليونيل ترلغف. وعزونا امر هذا الشك الى سببين: الأول أن «القرات الأولى» ما برح موضوع خلاف لم يحسم، والثاني، وهو من اسباب الخلاف حول التراث المقصود، أن مثل هذا الرأي لم يعد مستساغاً في ضوء مقولات وحجج ترى أن تراث أي كاتب ليس بمثابة التعبير عن شخصية الكاتب المفترضة. فمثل هذه الشخصية ما هي في الحقيقة الا كيان متخيل تعود الى ثقافة ما انفكت تسلم بأولوية القول (أو الكلام) على اللغة ومن ثم تفترض بأن النص ما هو إلا جملة من الاقوال لا بد من وجود قائل لها. وقد رأينا من خلال مناقشة نوريث لموقف أورويل من اللغة والسياسة الإشكالية التي يطغري عليها زعم كهذا.

ولئن بينت هذه السطور امراً فقد بينت، على ما تأمل، أن من العسير حسم النقاش حول أورويل، وتصنيفه، أخيراً، في خانة يمكن الإتيان بشأنها. لكن اللات للاحتمام، أن اختلاف النقاش والشراخ ينطلق، أو يستوي تبعاً لدافع مشترك واحد، البت في أمر هذا الكاتب.

وحتى بالنسبة لمساهمات لاحقة، شأن مساهماتي ستبوارت هول وكريستوفر نوريث، فهول، وإن أنكر إمكانية الطولس بأن أورويل إما كان على صواب أو على خطأ، مؤثراً القول بأنه كان «على صواب وخطأ معاً» مرة في الوقت نفسه، ومرات في أوقات متتالية» فهو أيضاً يحاول البت في أمر الكاتب الانكليزي. فالطولس الى أن

أورويل كان الكاتب المثير للحرية لا يقل جسماً. حتى وإن بدا أشد مرونة، من الحكم القاطع بأنه كان يساري مخلصاً أو كان يمينياً، في طويته، ومتفلاً على اليسار.

وكذلك الامر بالنسبة لنوريث. فهو لئن ناقش كتابات أورويل باعتبارها نصوصاً، وليست محض أقوال تعبر عن مواقف «الشخصية الأورويلية»، كما هو دأب الشراخ والنقاد، فإنه أيضاً لا يتجاوز غرض الحسم والتصنيف. فمن خلال محاولة قربية الشبه بمحاولة إسحق دويتشر، يسعى الى إدراج كتابات أورويل في إطار التراث الاشتراكي الانكليزي، والماركسي منه، على وجه التحديد، مبيناً أولاً، أن استخدام اليمين لهذه الكتابات غير مسوغ، نظراً الى أن مثل هذا الاستخدام يخل بالدرجة الأولى حقيقة إنتماء هذه الكتابات الى التراث المذكور، واستواها على مقدمتها وفرضياتها. ثانياً، يحاول تسليط الضوء على التناقضات التي انطوت عليها كتابات أورويل، في سبيل حسم النقاش لصالح الماركسية الأوروبية، وتحديد ما ماركسية لتفسير القائلة بأولوية مفهوم «البنية» على مفهوم «الإنسان». فتناقضات أورويل المرعومة لهي نفسها تناقضات التراث الماركسي الانطوفوني في كل من اللغة والسياسة والأيدولوجية عموماً.

الطريف في الأمر أن أورويل نفسه لم يكن بريئاً من محاولة الحسم والتصنيف هذه. ففي مقالة «لماذا أكتب» سعى، على ما سبق ورأينا، الى سوق ما يشبه البيان النظري لدوافع الكتابة عنده، وما يحسم مواقفه ويمسغه ككاتب من طراز محدد. والأدعي من ذلك أن نازع الحسم والتصنيف لهو ما يفضي الى تلك الرؤية العدمية في نهاية رواية «١٩٨٤». وعلى ما يجادل نوريث، فإن ضيق أورويل بالفكر التجريدي الطابع، وتحويله القام على المعرفة المستمدة من التجربة والاستناد الى الحس السليم، لهو ما يؤدي في النهاية الى التشوش والتناقض في الرؤية، ومن ثم العدمية السياسية.

لقد رفض الرجل سبيل النظر التجريدي، غير أن نهج التجربة والحس السليم، لم يعد عليه إلا برؤية للواقع تبعاً لمظاهره المنظمة. وكان لا بد له من أن يحسم أمر حقيقة الواقع الذي ما أنفك يتقادم من موقع التجربة والحس السليم، بيد أن الحسم المنشود لم يأت الا على حساب كل من منهجي النظر التجريبي والتجريبي على السواء. فالعدمية التي يُركن إليها في رواية «١٩٨٤»، تتجاوز حدود ما تقدمه التجربة ويبرره الحس السليم، بيد أن هذا المنهج أخفق في تزويده برؤية ميتافيزيقية، وهو كان يأمل الحاجة اليه. لذا كان لا مخلص له من التحويل على المنهج النظري التجريدي، وإن على وجه موارب ومن دون الإنترام بمعايير هذا الضرب من النظر.

نعم، إن انبعاث النظر التجريبي والحس السليم لا يغيث عن موقف حاسم، كلي ومطلق، ولا يتغالي النزعة أيضاً، بيد أن الانفتاح على النظر التجريدي، اي على النظرية تحديداً، وهو ما يحض نوريث عليه في مساهمته المذكورة، لا يغيث أيضاً من طلب الحسم، حتى وإن كان الحسم

المنشود في هذه الحالة أرحب وأشد مرونة. بل وفي حالة غياب الاستعداد الدائم إلى النقد، فإنه قد يؤدي ببساطة إلى الدوجمائية وتحرير الكلاسيكية وحتى النظر العلمي، تجريدياً كان أو تجريبياً، والذي يسلّم بأن هناك من الأمور ما لا يمكن حسنها وتصنيفها، فإنه لا ينبغي يحول على تطور في العلم أو حتى اكتشاف مصادف، يتيح حجم ما لم يحسم بعد بكلمات أخرى، فإن العلم يتعامل مع ما هو غير محصور باعتباره محصوراً بالامكان وإن ليس بالفعل

خاصة القرن ان نازع الحسم المطبق لا يصدر عن التزام منهج أو ضرب من التفكير دون آخر، وإنما هي "ثقافة" برمتها تتوقع من الكاتب ان يحسم امره ويصنف كتاباته. فإن لم يفعل، فإن هناك العديد من الشراح والنقاد ممن يعتبرون ان الامر مهمة تقع على عاتقهم. انها ثقافة تضيق بخير المحصور، وبغير المصنف، ما عدا ذلك الذي ينطوي على وعد أو حتى أمل بالحسم في المستقبل القريب أو البعيد!

وإذا ما أجبنا لنا الاستطراد، قلنا ان من أوجه الشبه الأساسية في الأيديولوجيات والنظم الحديثة، هذا النزوع : ان لم نقل الإلحاح على حسم الأمور وتصنيفها في خاتمة أو خاتمتين أو أكثر تبعاً لطبيعة الأيديولوجية أو النظام المعني. فالنظام الكلاسيكي، مثلاً، يصر على حسم امر البشر في خاتمتين ضيقتين "معناه" و"ضدناه"، "الصدق" و"العدو" بيد ان النظام الديمقراطي، أو غير الكلاسيكي، لا يقل نزوعاً إلى الحسم، وإن أبدى سخاء في عدد الخانات وسعته.

ويبدو لنا أوروبول وكأنه قد وعى مثل هذه الحقيقة بالذات، لذا فإنه إنشاز إلى صف النظم الديمقراطية ضد النظم الاشتراكية الكلاسيكية بهذه كإن إيجاباً على نائف ومضخ. وهو قد يكون أكثر إنجازاته المتأنف هذا نتيجة الخوف من ان يؤدي نزاع الحسم إلى ما آل إليه في النظم الكلاسيكية. لكننا نحسب ان التأنف نابع عن الإقرار بضرورة الحسم وإن كان من خلال أرحب الأشكال المتوافرة وأشد مرونة

وسن إن نفترض بأن نزاع الحسم هو قاسم مشترك أساسي بين مختلف النظم الحديثة التي تدبر شؤون الكون، فليس في ذلك ما يبعث على الغبطة موقوفة على غرض الأداء العقلاني للأيديولوجيات والنظم الحديثة، لو كانتا ضمنية في ضوء شمولية هذه الفرضية، خاصة ان الشمولية المعنية لا تقتصر على غرض الأداء الواعي للبشر، وإنما تتجاوزة فتشمل الدوافع غير الواعية أيضاً. فلو عدلنا، على وجه و، عن الاستجابة لغرض الأداء العقلاني، هذا أي لو امتنعنا عن القيام بعملية الحسم والتصنيف، فأية حيلة لا كليا تمثل على وجه غير و، وخاصة وإن اللغة لها بنية غير واعية تتحكم شروطها بما نأثني من تعبير؟ فيذهب السطور محكمة مشحونة بشروط الثقافة (اللغة) التي نزع المنطق عليها. فهل يكفي القول أن أوروبول دالة على ما لا يمكننا ان نبث في أمره؟ وهل يسعنا قراءة اعمال أوروبول من دون ان نصنعها، على وجه و

وإع و غير و؟
كيف تكون مثل هذه القراءة؟

الهوامش:

- ١- في مقدمة لكتاب أوروبول، تمجيداً إلى كاتالونيا، بيورك ١٩٩٠
- ٢- مصدر البكم في عدة وأدبهم قد هي، انما إعادة صياغة لعبارة شهيرة لأوروبول بعف، وفي دكر لكتاب ريسار، المصنف والمترجم، لندن ١٩٩٤
- ٣- السياسة والأدب، لندن ١٩٧٧
- ٤- يصبح بعض النطق، المصنف، عقد صوفية ١٩٨٤، بداية مع كلاسكي في العرب صد لتقوية، وإن العرب البارزة لغير البرية الحديثة التي وصفا لكتاب الأمريكي جدي هيرز، أوروبول، المصنف، لندن، بيورك ٢٠٠٠
- ٥- هذا هو النص الذي يصدر الكاتب البريطاني كريستوفر موريس في تقديمه لكتاب في داخل الغرافة- أوروبول رؤية من اليسار- لندن ١٩٨٤
- ٦- لا شك وإن ذلك عامل مشترك ما بين أعمال أوروبول المبكرة و هناك للاختلاف، مثلاً إيفلته الانشائي والمعرفية، واختلاف الراسخ في حل المسائل، ما بين أدبه التي هي تصورات هو عام وطني يوسف ما هو خاص ومختل، على أن مثل هذا القاسم المشترك ليس بالطارفة الباردة أو التسلية التي يمكنها أن تضمن كلمة أصالة
- ٧- في مجموع، مقالات جورج أوروبول في بعقير، لندن، ١٩٧٠
- ٨- لمر كتب كوبر كروز أوروبول، الكتاب والسياسة، بيورك، ١٩٦٥
- ٩- في مساهمته في كتاب، في داخل الغرافة- أوروبول رؤية من اليسار سق الاشارة لله
- ١٠- توماس ميلر، من هو غير الكاتب، قديم ميسرو الحكايات، بار ما نوحج أوروبول من دورها في الثقافة، (أوروبول رؤية)، في دراسة العمل الأدبي، لغير أوروبول، المصنف، الشوي لنيل، سق الاشارة لله
- ١١- لغير الواسع رقم ٦، وإسما مقالاً جوليان سيمور المهمة : من إلام يورمية إلى ١٩٨٤، في ملحق القاتير الأبي، ١٩٩٤
- ١٢- من المجال، نراج كل ما كتب من أوروبول، بالتاكيد، نأما بذلك بالملات الأخرى والإعلام بالان الراسخ الذي عاقد أوروبول يمكن الاستفادة من النسخة البروانية التي فيها مديون في كتابة انتشار إليه كتابة الغير، بالإضافة إلى أوروبول كل الكتاب، الأمريكي الوحيد الذي صير إلى جمع كل ما تفر من أوروبول، كما نأما في الدراسة وحتى ذلك، ما صدرت عام ١٩٩٨ في مخرين سق
- ١٣- في سق، في سق، ديوتاتيا مودين سايبر، تمير فرائد كيرود، الطبعة الثالثة، لندن، ١٩٩١
- ١٤- الثقافة والمجتمع، سق الاشارة لله
- ١٥- في المصدر، استيكر ريسار وإسما بعض الشويعين أوروبول بأله باع صغيره لمشتر براسمي، في الثقافة والأدب، من حول لا ح لا يتوان عن إطلاق اتهامات غير مسؤولة بحق أوروبول
- ١٦- لغير، مثلاً، كتاب القائد الكلاسيكي جون كاري، الانشائي والمصنف، لندن ١٩٩٢
- ١٧- أفرح ما استندعت هذه الفقرة في القين من كتابات أوروبول : ريسب إلى سلمان رشدي من بحث مستندة، كما في مقالته "مخارج العورت" وفي عبارة رد على مقالة شهيرة لأوروبول تحمل عنوان "في باض العورت"
- ١٨- أوروبول، الكتاب والسياسة، سق الاشارة لله
- ١٩- هذا ما يؤيده الفروع الفكرية الراسخ أوروبول، في مقالة، تحمل، أيضاً، عنوان "مخارج العورت"، من كتابه بعض النظرية ومقالات أخرى، لندن، ١٩٨٠
- ٢٠- في مجموعة مقالات جورج أوروبول في بنطون، سق الاشارة لله
- ٢١- المصدر السابق
- ٢٢- لكتاب الأمريكي ج ريسبي على سبيل المثال لا الحصر نألا في كتاب كريستوفر هشتنر، هشتنر أوروبول، لندن، ٢٠٠٢
- ٢٣- لغير تمجيداً إلى كاتالونيا، طبعة بعقير، لندن ١٩٨٩
- ٢٤- المصدر السابق
- ٢٥- مجموعة المصنف، الطبعة التي أصدرتها، مسكر وفورير، عام ١٩٩٥ بمثابة إهداء، نصف قرن على صدور الطبعة الأولى
- ٢٦- هذا ما يؤيد في مقدمة القصة الأكاديمية للرواية، والتي كانت قد لوحثت خصيصاً لنوع على الانشائي الأمريكي، العرب في الأمر أن سفا من هذه الطبعة كانت قد صورت من قبل أوان الدين الأمريكي المستندة إلى، بعبد، عاقد عليه، المصدر العلمية، ومن ثم صير إلى تصديدها إلى النسخة الشمولية المعنية، وكما هو موقوع، ساعدت في ادخالها، على أن كتاب ريسار، أوروبول، النشر إليه سابق
- ٢٧- أوروبول، سق الاشارة لله
- ٢٨- أوروبول في سق، مراجعة أوروبول ١٩٨٤، لغير في محط بيورك، ١٩٩١
- ٢٩- أوروبول، سق الاشارة لله
- ٣٠- رويديا قصص، من كتاب ريسار، حيا بنقله، بيورك، ١٩٩٧
- ٣١- ما حول عام ١٩٨٤، ولرب واضح، نشأت الاهتمام بأوروبول، ونظر طوعاً من الكتب والمقالات، بعضها مبكر لإعادة قراءة روية ١٩٨٤، لغير قراءة المصنف التي فدعا المصنف البريطاني توماس غارنر، أن أليصع هذه الكتب في ملحق القاتير الأبي، لندن، ١٩٨١
- ٣٢- مساهمة البشار فيها سابقاً
- ٣٣- كل أوروبول كتب مقالة طويلة حول هذا الكتاب، محرت في كتب مصنف، وأيد أصدر في الطبعة الأولى من أعماله، المصنف، طبعة بعقير، ١٩٧٠
- ٣٤- أوروبول، سق الاشارة لله
- ٣٥- نألا في المصدر السابق
- ٣٦- من كتاب، في داخل الغرافة- أوروبول رؤية من اليسار سق الاشارة لله
- ٣٧- يعضد موريس على مقالة لغيري أندرسون، من كتابه، هي آثار الدعاية القاتيرية، لندن، ١٩٨٢

المستوى الأسطوري في رواية جبرا ابراهيم جبرا «البحث عن وليد مسعود»

نضال الصالح *

تتحقق أطروحة جبرا ابراهيم جبرا القائلة ان «كل رواية عظيمة يجب ان تعمل على مستويين: واقعي واسطوري، وان مدى نجاح الكاتب يمكن قياسه بمدى قدرته على دمج المستويين معا بصورة مقنعة» في مجمل ابداعه الروائي الذي يتسم بعمله على هذين المستويين، معا، وبقدرة جبرا نفسه على دمجهما معا في عالم تخييلي تتداخل فيه الحدود، وتكاد تمحي أحيانا، بين ما هو واقعي وما هو أسطوري.

وتعد شخصية بطل روايته «البحث عن وليد مسعود» (١) اكثر تجليات هذا التداخل بين المستويين في تجربته الروائية بعامه، إذ ما أن تجد هذه الشخصية نفسها مغلوطة الى عالمي الواقع، حتى تبدي انزياحا عنه، يحاول الروائي، عبره ومن خلاله، صياغة عالم أسطوري يتناسل داخل الرواية بوصفه معارضة للعالم الاول وليس الغاء له، يجد المتلقي نفسه في مواجهة شخصية روائية فائرة بشبكة تكاد تكون لا متناهية من المجازات والرموز والدلالات.

* أكاديمي من سوريا

الموحد... العالم، المهندس، التكنولوجي، المحرك للضمير...» (ص ٢٢٢)، ثم إلى تشبيهه بالاسكندر وجلباش أيضاً: «وليد، على نحو ما، يذكرني بالاسكندر يوم حزم أمره للحصول على سر الخلود... جلباش فعل ذلك. فعل ما فعل بأهل اوروك، ثم كبير وعقل وحزم أمره للحصول على سر الخلود، ولما حصل على النبتة التي ستبهي إياه بعد الجهد والألام، أكلتها الحية، وخلدت دونه» (ص ٣٠٨).

ومع أن هذا التشبيه يحدد السمة الأسطورية في شخصية «وليد مسعود» بمرجعية بعينها، وبدلالة بعينها أيضاً، إلا أنه لا يستجمع لنفسه ما يعبر عن محفزات هذه السمة كلها، وعما يعني الوحدة السردية الأساسية الأولى التي ينطوي تحتها معنى اختفاء وليد ودلالات هذا الاختفاء في الصحراء أيضاً. ويمكن القول أن تلك السمة تتجلى بوضوح أشد في هاتين الجزئيتين، فاختفاء وليد يبدو «صورة من صور الانبعاث التموزي الذي يعني قيامة الحياة من الموت» (٢)، وهو ما يجد صداه الأمثل في اختيار جبر الصحرَاء فضاء جغرافياً لهذا الاختفاء إذ يعني هذا الفضاء، فيما بعينه، الأبدية واللانهاية (٣) وتمثل علاقة وليد مسعود بالمرأة أبرز تجليات تلك السمة الأسطورية في شخصيته، المرأة التي «هرب منها واصطدم بها في كل طريق سلكه» (ص ٣٦)، بدءاً من «ريمة»، زوجته التي قضت نسبها شابة، ومروراً بـ«حنان الشامر» و«وصال رؤوف»/ «شهد» و«ريم الصغار»، اللواتي وقعن صريعات هوى جارف له، فأحببته جميعاً «بشكل غير معقول» (ص ١٥٨)، واللواتي بلغن انجذابهن إليه حد الهوس به، أو أصابتهن «بالجنون، أو الهستيريا» (ص ٢٩١)، ليس لأنه كان يحدث انقلاباً جذرياً في حياة كل منهن فحسب، بل لامتلاكه طاقة جنسية خارقة تعزز وصف إبراهيم الحاج ونوفل له بأنه أشبه ما يكون ببطل أسطوري أيضاً.

لقد كان وليد ذلك «الرخ الذي يحملون، ولو يوماً واحداً، من وادي الوحشة والكآبة إلى أعالي الجبال المشرفة على رحاب الدنيا» (ص ١٧٤)، فبعد تكوينهن أو بعثهن من رقاد الجذب الذي كن يعانينه، فما أن تتعرف وصال رؤوف إليه حتى تجد نفسها أمام ما يشبه المعجزات التي

وعلى الرغم من أن جبراً يحيل، في الفصل المعنون من الرواية بـ«إبراهيم الحاج نوفل ينبش الكوامن حتى الفجر»، السمة الأسطورية في هذه الشخصية إلى الاسكندر وجلباش، بمعنى أنه يحدد مرجعيتها ويجهز بها، فإن ما هو أسطوري يتجاوز علاقة المشابهة بين «وليد مسعود» وهاتين الشخصيتين إلى ما يبدو حزمة من الدلالات الأسطورية التي تتدافع في الرواية حتى لتكاد تغطي على ما هو واقعي، بل تكاد تغفيه أحياناً. وتتجلى هذه الدلالات من خلال وحدتين سرديتين أساسيتين تنفرع عن كل منهما وحدات سردية جزئية: أولى تتصل بما يعبر عن امتلاك «وليد مسعود» لقوى وإمكانات مفارقة للمألوف من قوى البشر وإمكاناتهم، وبما يعبر عن معنى اختفائه، ثم دلالات هذا الاختفاء في فضاء جغرافي له وجوده السحري والأسطوري، هو الصحراء وتتجلى الوحدة السردية الثانية من خلال علاقاته المميزة بالمرأة والأرض معاً.

فعلى عادة الأبطال الأسطوريين يبدو «وليد مسعود» بتعبير «عيسى ناصر»، إحدى شخصيات الرواية، الذي يروي جزءاً من سيرة طفولته، «كأنه روح من عالم آخر» (ص ١٠٦)، «تمكن من سيطرة مذهشة على كل شيء» (ص ٦٦)، و«كان قادراً على بذل الجهد، والتركيز، والحزم، والضحك والحب، كلها معاً» (ص ٣١٣)، أي على جمع المتضادات كآلهة الأساطير. كانت «علاقاته محتدم وتبرد بتلقائية» (ص ١٢) فيبدو ساذجاً، وماجناً، وخليعاً، تفرسه لوازع الشبق، أحياناً، وقادراً على أن يحول التراب إلى ذهب بين يديه، ونذكياً وصاحب بصيرة نفاذة وامتزنا، ويفك للآخرين، لعامر ناجي عبدالحميد «عقدته اللفظية، ويطلق لسانه كالحصان الجامح بين أفكار كالفابات الكثيفة» (ص ١٩٩) أحياناً ثانية.

ولئن كان ما يجمع ذلك كله وصف «كاظم جواد» لعودة «إبراهيم الحاج نوفل» من منزل وليد مسعود «كأنه عائد من زيارة... بطل أسطوري» (ص ٦٩)، فإن ما يعبر عن «أسطورة» جبراً لهذه الشخصية يتجاوز هذا الوصف ليمتد إلى مناجاة إبراهيم نفسه الوليد التي تشبه مطلقاً تعديداً تتنازع فيه صفات الثاني على نحو يذكر بالأسلوب القرآني في وصف الذات الإلهية: «الرافض، الرائد، الباني،

تساقط بين يديها معيدة خلقها من جديد: «المعجزات، انها تهبط عليك من السماء كصرة ملأى بالآلآلآ.. فجأة ترى بين يديك روعة الوجود مجسدة.. وفي لحظة عمقها دهور سحيقة تعرف كل شيء وتنسى كل شيء» (ص ٢٥٢)، وما ان تدخل أنون التجربة معه، حتى تهتز الأرض تحت قدميها لتصبح خلقا آخر غير الذي كان عليه: «مع ولید جاءني ذلك الكشف الغريب بأنني أندمج، أصير، أتداخل، وأعود غير ما كنته قبل ذلك» (ص ٢٦٦). وعلى الرغم من انه لم يكن ثمة قرينى او علاقة مشروعة بالمعنيين الديني والاجتماعي بينهما، فقد لبست السواد عليه، بل «على الانسانية كلها» (ص ٢٧٤)، حين افقدته، وما قرارها بان تلحق به الى الارض المحتلة، ثقة منها بأنه لم يمت، وبأن اختفاه طارئ سوى تعبير منها عن «عودة الى الاتصال به بعد الانفصال» (٤)، أي عودة الى القوة الخالقة التي بعثتها من رميم الخواء الروحي والجسد الذي كان يفتقر ايامها ولياليها الباردة. وعلى النحو نفسه تتجلى علاقته بكل من «جنان التامر» و«مریم الصفار»، ولعل من اهم ما يميز علاقته التي تعبر عن هوسها به بقولها: «ما استطعت أن أحب أحدا بعد الوليد» (ص ٢٣٧)، وفيما يتصل بالسمة الاسطورية فيه، هو ما يمكن عده استثمارات من الروائي لأسطورة عشتار وتموز، إذ ما ان توغل مریم، بعد ان لحقت به الى منزله في بيروت، في حياً قبلاته اللاهئة فوق كل جزء من جسدها، حتى يتعالى همسها الناحل علواً: «وليد! أنت رهيب! أنت لعين! لعين! حطمتني! هشمتمني! أريدك، أشتهيك، سأقتلك، وأقطعك قطعة صغيرة، وأكل كل قطعة فوك» (ص ٢٢٥). وحتى يقول ولید نفسه لها، بعد ان استهدت به فتنة جسدها المائر كآلهات الخصب، «بشهوة محتملة لا تطفئ» (ص ١٥٢). «سيكون مفتلي على يديك» (ص ٢٢٨). وكما لم يغو «تموز» الآلهة «عشتار»، بل كان ضحية غوايتها، كان ولید «ضحية الغواوية في اغلب الاحيان» (ص ١٤١)، وهو ما عبرت «وصال رؤوف» عنه أيضا بقولها حين دعتة الى ركن منزل في منزل عامر: «فابتعدت بضحيتي» (ص ٢٥٧). واذا كان «الفكر الاسطوري» لا يقدم آلهة او بشرا في وضع من التضاد والتعارض. انه يؤله الانساني ويؤنس

الالهي» (٥)، فان فعالية الرقص التي يؤديها ولید أمامها على انغام موسيقى كورالية/ دينية، تبدو فعالية أسطورية تعبر مریم عنها بقولها: «وليد، أهكذا يكون الانتقال من - ما هي كلماتك - من الانسنة الى الألوهة؟» (ص ٢٢٥)

وهذا الانتقال من الانساني الى الاسطوري يتبدى على نحو أشد وضوحا في تلك الطاقة الجسدية الخارقة التي كانت لوليد أيضا، او في «عزيمة الكباش» التي جعلت مریم الصفار «منجذبة» اليه، بل «مهووسة به» لانه كثيرا ما كان يتركها وهي «منهكة بلذانة الجنس» (ص ١٤٧) أو كان يملكها بتعبير، «اللمرة العاشرة وكأنها المرة الاولى» (ص ٢٢٨)، كما جعلت «وصال»، قبلها، تحس بانها تنبت من جديد بعد كل مجادة بينهما: «وتغلق عليّ وعليك محاركة عن الدنيا كلها، وتنزع عني الثياب قطعة قطعة، وتجعلني أهذي مع هذيانك، وتلهمني جسدا، وتميتني عشقا، لكي أحيا من جديد» (ص ٢٧٥).

واذا كانت الأرض في هذه الرواية بعمامة «تتجاوز معناها المألوف لتصبح «مفهوم» يتصل ببحث الانسان عن معنى لوجوده» (٦). واذا كان اختفاء ولید «يستمد قيمته ومعناه من كونه توجهها الى وجود حقيقي او من كونه مواجهة للقوى المدمرة التي لا تتوقف بغير الاتصال بالجنس، الأرض» (٧) فإن المزاوجة الدائمة لدى ولید مسعود «بين المرأة/ الأم، المرأة/ الأرض» التي يفضلها أخيرا حين يهجر كل من عرفهن من النساء ويذهب إليها» (٨) «والتي لم يستطع يوما أن يكف عن التفكير فيها» (ص ٣٥)، تحمل في طياتها دلالات أسطورية يبدو الغذاء معها، وعبرها، واحدا من أهم مظاهرها التي يفصح ولید عنها بقوله وهو يرقب الوادي والتلال في موطنه فلسطين: «إن كان لك أن تحيي بعذابي، يموتي، يا مدينتي، فليعذبوني، ولأمت» (ص ٢٤٤). وكما يبدو ذلك الاختفاء تعبيرا عن برمه بالراهن، يبدو بأن فعالية اسطورية تتوجه نحو المستقبل، إذ ليست محاولاته الدائبة في العثور على أرض «يعيد فيها غرس جذوره» (ص ٦٨)، المعبرة عن قلق اسطوري يستهدف «تكرار فعل الخلق على نحو تمثيلي ورمزي» (٩). سوى

رمن لرغبته في انبعاث جديد يخلص ذلك الراهن من فرضي الدماء، ويطلقه نحو غد يتخلق الانسان فيه بشرا جديدا، كما يقول وليد مسعود نفسه، ويؤذن «بحياة تضطرم وتضطخب وتتناسل» (ص٢٤٣) كأنها طالعة لتوها من بدء الخليقة.

دوال المستوى الأسطوري في الرواية:

لئن كان معظم المنجز الروائي العربي الأساطيري يتسم بترجحه بين شاغلين رئيسيين: سياسي واجتماعي، أي تقنعه بما هو أسطوري، بنية وصياغات وإشارات، لتعرية الواقع السياسي العربي وللكشف عن مرجعيات

الاستبداد المهيمنة من جهة، ثم لتفكيك بنية المجتمع والوعي الاجتماعي العربيين من جهة ثانية، فإن هذين الشاغلين نفسيهما يجدان تعبيرهما الأمل في رواية جبرا إبراهيم جبرا «البحث عن وليد مسعود» التي يتجلى ما هو أسطوري فيها بوصفه فعالية استعارية يطلع الروائي من خلالها، وعبرها، الى تشخيص ما هو واقعي بوسائل غير واقعية.

ويمكن تمييز الشاغل الأول، السياسي، من خلال امتلاء المقنن الروائي بالإشارات المتواترة الى القمع الذي يبسط سطوته الغاشمة على كل شيء، والذي يبدو جزءا من حيوات الناس، يعايشونه، ويحاولون التحايل عليه، فهم حين يتحدثون الى بعضهم بعضا في شأن ما «يلتفتون حولهم

مذعورين ويسألون: هل سمعنا أحدا؟» (ص١٤)، تجنبنا للوقوع بين براثن السلطة التي «تعطي الخبز.. بيد، وتسلب المقرعة.. باليد الأخرى» (ص٤٤). وإذا كان يحدث وليد مسعود عن «الحرية التي يطلبها بنهم» (ص٧٩)، أو عن عسالم خصال «من السرعة، والقتل، والجوع، والكرامية» (ص١٣) خاصا بوليد نفسه أحيانا، فإنه، في احيان كثيرة، شاغل المجتمعات العربية المسلوقة الارادة والمكمومة الأنفوس. «من الخليج الى المحيط سمعت صراخا، وسمعت بكاء، وسمعت أصوات العصي والخراطيم البلاستيكية، والمهرون يملأون العواصم والقصيان، يملأون الذرا والسفوح، ورجال بملايس مدنية أنيقة يروحون ويجيئون في سياراتهم كالف

مكوك في ألف نول، يسوقون الى مراكز الظلام أناسا بالعشرات، بالمشات، يضيعون في مفاهاث الأروقة والزنازين، ليرتفع في الليل والنهار صوت السؤال والانكار والاعتراض، صوت المطاط يهوي على عري الجسد، لتتراكم التهم والأكاذيب في الأضابير، وتمتلئ الأفواه بالدم» (ص٢٤٩).

وكما يبدو اختفاء وليد تعبيرا عن رغبته بمواجهته الموت بالموت يبدو في الوقت نفسه تعبيرا عن برمه بالواقع السياسي العربي الذي قاد الى النكبة الفلسطينية، ثم الى الهزيمة الحزيرية، والذي كانت تصوغه سلطات سياسية مولعة بإنتاج شعارات خرساء لا رصيد لها في هذا الواقع. «ما من حكومة عربية إلا وتصرخ بالوحدة وتضع في الوقت نفسه ألف حاجز بين قطرها والقطر العربي الآخر» (ص١١٠).

ويتجلى الشاغل الاجتماعي، أي تفكيك بنية المجتمع والوعي الاجتماعي العربيين، من خلال متابعة جبرا تقدمه لأبطال روايتين «يعيشون حالة اغتراب ويطمحون.. لوجود جديد أفضل» (ص١٠)، ويتبدى ذلك منذ تصديره للرواية بقطع من مرثية «ريلك» التاسعة، الذي يعبر بوضوح عن لهات انسان العصر وراء ما يحقق له انسجابه مع العالم حوله وعن فجائية هذا الالهات الذي غالبا ما ينتهي الى الفراغ. فكما يتضرع «ريلك»، في تلك المرثية، الى القدر ليعيد له «كينونته المضیعة» يجد وليد مسعود في البحث عن كينونته أيضا، عن «ذلك التوازن الذي تحدث عنه طوال حياته، ولم يجده قط» (ص١٣)، بسبب إيمان المجتمع في تناقضات مريرة: «مجتمع.. موزع، مضطرب، مائع، ينطلق في كل اتجاه، ولا ينطلق في أي اتجاه» (ص٤٣).

كان ثمة عداة مستقر بين وليد مسعود وذلك المجتمع، بل بينه والعالم كله، وعلى الرغم من انه استطاع أن يخلب الآخرين حوله بقدراته الاسطورية الفذة، فإنه لم يكن يقوى على الانتماء «الى أية أرض مائة بالمائة، ولا.. الى اية طبقة مائة بالمائة» (ص٦٧). كان يضطرم رغبة في رؤية العالم وهو «يتغير، يتزحزح، يتلون» (ص١٧٧)، عل حركته تلك تحرره من ذلك الاحساس الجارح باغترابه

من أبرز

البدائل التي

يقدمها جبرا في

هذه الرواية

تثمين العقل

والحرية

والابداع

عن هذا العالم، وتستعيد لهذا الأخير نضارته المهدورة. وكما يبدو المجتمع في معظم المنجز الروائي العربي الاساطيري مستلبا حضاريا بفعل ما يتناسل فيه من خرافات، يبدو مثيله في هذه الرواية أيضا، إذ يعلّل وجود حسني، أحد شخصيات الرواية، قطعة ولید مع ما حوله بأن المجتمع الذي ينتمي إليه «مجتمع تعصف به الخبيجة صبابها ومساء، وتوقعه... فريسة سهلة لضروب من الغوغائية» (ص ٤٤)

ولعل من أبرز البدائل التي يقدمها جبرا ذلك كله في هذه الرواية، هو تثمين «العقل، والحريّة، والابداع» (ص ٤٣)، ومواجهته بالفداء، الذي يفصح ولید عنه بقوله لأحد الصحفيين: «الشجاعة الوحيدة التي تستحق الممارسة هي مجابهة الموت بالعضل، بالفعل العنيف، حيث يكون في الموت نفسه غلبة على الموت» (ص ١٥)، ثم «العقلانية» التي لا تحرر الناس من ريقّة التخلّف، وتجنّبهم ما يبرر القسوة على مستوى الأفراد ومستوى السلطة معا» (ص ٤٤) فحسب، بل تكفل للمجتمعات الراخنة تحت وطأة تلك القسوة خلاصها من التبعية الحضارية وتوفّر لها مناخا من الحرية المبدعة أيضا» (١١). إن الإنسان في رأي ولید مسعود، هو الكنز الأثمن في الوجود، والحرية ليست ثروفا، بل ضرورة، ولذلك فإن «تسلّط الارهاب، أو التهادن مع من يسلطه دليل على عدم إيمانك بالإنسان» (ص ٤٥)، والدور الأهم لديه هو «تغذية الروح الجديدة المبنية على العلم، على الحرية، على الحب، على التمرد على السلفية، تحقيقا للثورة العربية كلها، والثورة لديه ليست مجرد تغيير طبقي في نظام الحكم، أو مجرد وضع البهاسر مكان البعین، أو بالعكس، الثورة لديه هي وضع العربي في خضم العالم الكبير، وإثبات قدرته على الصمود من جهة، وعلى العطاء من جهة» (ص ٣٢٢)، وهذه الثورة لا تتحقّق بمعزل عن الحرية، الشرط الأساسي لفعالية الخلق، وللاستئصال أو هام الاستبداد وصانعيه

بنية الشكل الروائي:

تنتج رواية «البحث عن ولید مسعود» قطعة تامة مع تقاليد الكتابة الروائية العربية، وتقيم أكثر من صلة مع إنجازات الرواية الحديثة، وهي لا تفعل ذلك من خلال

توزيع مادتها الحكائيّة على اثني عشر فصلا، يحمل كل منها عنوانا ذا محاولة شعرية واضحة، ومعبّرة، على نحو كنهائي، عن جوهر الحدث الذي يتضمّنه كل فصل، فحسب، بل من خلال انتاجها سردا موارا يختلف تقنيات السرد الحدائي، بدءا من تيار الوعي، الى الوصف الخلاق الذي «ينزع الى ابتعاث معنى» (١٢)، ويؤدّي وظيفة رمزية داخل النص الى الاستفادة من تقنيات الفنّون، ولا سيما الموسيقي، الى التداخل بين نمطي السرد الاساسيين، السرد والعرض، وبين انماطهما الفرعية، الى الاتكاء على تقنية «التواتر» (Frequency)، التي من أشكالها الأربعة الأساسية، كما سننفيها «ج.جنيت» (G.Genette)، رواية ما وقع مرة واحدة مرات عدة (١٣)، إذ تقوم كل شخصية من الشخصيات التي عرفت ولید مسعود عن قرب برواية حدث اختفائه، ثم بتعطيل بوأث هذا الاختفاء من وجهات نظر مختلفة يلقي كل منها المزيد من الضوء على شخصية ولید، كما يلقي المزيد من الضوء على الواقع الذي دفع «ولید» نفسه الى اختيار ذلك الاختفاء، وإلى ترك سيارته على قارعة الطريق الصحراوي الناهب الى سوريا، مغلفا وراءه شريط تسجيل فحسب «قال فيه أشياء كثيرة، ولم يقل الشيء الوحيد الذي تحرق الجميع الى معرفته: إلى أين ذهب» (ص ١٦).

وإذا كان مجمل أعمال جبرا ابراهيم جبرا الروائية يعكس بوضوح تام خصوصية المؤثرات الثقافية الأجنبية والعربية في المنجز الروائي العربي، فإن هذه السمة تتبدى بوضوح أيضا في هذه الرواية التي تعد مثالا جهورا لمركب «روائي جديد يجمع بين أصالة الفن القصصي العربي وحدثات الرواية العالمية» (١٤)، والتي لا يكتفي جبرا فيها باستلها «ألف ليلة وليلة» على مستوى البناء الفني، بل يتجاوز ذلك الى تضمين السرد بإشارات مختلفة الى عدد من الأساطير والرموز الاسطورية المشرقية، كآسطورة الطوفان، وإغراء عشتار لجلباش، وإلى بعض الحكايات الخرافية العربية، وإلى بث نصوص من الشعر العربي القديم، وإلى استثمار أجزاء من المحكي في التراث السريدي العربي، ولا سيما حكايات ألف ليلة وليلة، كما في قول مريم الصغار وهي تعبر عن غيبتها العارمة بوصولها الى

بيروت، قادمة من بغداد، للقاء وليد مسعود: «ساعة حطت الطائرة في مطار بيروت.. شعرت كأنني انطلقت من مقام سليمان.. هذي أنا، مرهم الصفار، جنبة تمررت على ظلم سليمان، وكسرت ختم الرصاص.. تملأ فضاءات الدنيا ورحابها، وتحت قدميها تغور وتخلشني مدن النحاس» (ص ٢١٧). كما يتجاوزها إلى المنجز الأسطوري للأخر الأوروبي، ك: هرقل، ويوليسيس، وأخيل، ودون جوان، وجونو، وأسطورة برج الجدي والعذراء الاغريقية، وسوى ذلك كثير.

وبعامة، فإن فعاليات صوغ المحكي تتحرر من هيمنة الراوي الواحد، الذي يستبد، عادة، بمهمة انجازه وحده لتلك الفعاليات وبإخضاعها لصوته الابدوليوجي أحيانا، إذ يتم تقديم المادة الحكائية، بل الحدث الواحد، حدث اختفاء وليد مسعود، من خلال شخصيات متعددة في الرواية، تبدو جميعا أجزاء من ذلك الحدث، وشاهدة عليه، ومساهمة فيه بنسب متفاوتة. بمعنى انتماء تلك الفعاليات إلى ما يصطلح عليه بـ«الرؤية المجسمة» (Vision Stereoscopiques)، أو «التبشير الداخلي المتعدد» (Focalisation Interne Multiple)، أو «الرواية البوليفونية» (Roman Polyphonique).

ويبدو المحكي برمته في الرواية استرجاعا لأحداث سابقة على راهن السرد، وإذا عد المرء هذا الاسترجاع وحدة سردية كبرى، فإن كل قسم من أقسام الرواية، الاثني عشر، التي تشكل، في مجموعها، ذلك المحكي، يبدو وحدة سردية صغرى، بل استرجاعا أصغر ضمن استرجاع كبير، ويتضمن بدوره، ودأخله، وحدات سردية/ استرجاعات أشد صغرا. ويفصح القول التالي للدكتور جواد حسني، الذي يتصدر الرواية: «تمنيت لو أن للذاكرة أكسيرا يعيد إليها كل ما حدث في تسلسله الزمني، واقعة واقعة، ويجسدها ألفاظا تنهال على الورق» (ص ١١) عن امتلاء الرواية بمفارقات سردية كثيرة، باسترجاعات واستباقات، وإلى الحد الذي يبدو معه أن لكل قسم إيقاعه الزمني الخاص، بسبب نهوض شخصية يعينها بأداء مهمة إنتاج المحكي فيه. وبعبارة، فإن مجمل هذه الاسترجاعات والاستباقات داخلي، ليس لأن المحكي كله، ومن جهة الشخصيات جميعها التي

تنتجه، يبدو معنيا بشخصية وليد مسعود، بماضيه على نحو أدق، أي قبل أن يدع سيارته على قارعة الطريق الصحراوي ويختفي، فحسب، بل أيضا، لأن مجمل هذه الاسترجاعات والاستباقات متضمن في الحقل الزمني لحكاية وليد مسعود من جهة، ولأن الحكاية داخل الحكاية تبدو المنظومة السردية المهيمنة في الرواية من جهة ثانية.

وتعد الرواية في هذا المجال أغزر نتاج جبرا الروائي وأكثره امتلاء بـ«الخلاصات» و«الحذوف» معا، بسبب صدور المحكي فيها عن أكثر من راوٍ / شخصية، ينتج كل منها الإيقاع الزمني الذي يكاد يكون مغايرا تماما لسواه من الإيقاعات الزمنية التي تنتجها الشخصيات الأخرى، فالدكتور جواد حسني، على سبيل المثال، الذي يسهم في إنتاج المحكي الروائي، يختزل خمس عشرة سنة من حياة وليد مسعود في أقل من سطر، مكثفا بالإشارة إلى عمل وليد في البنك العربي خلالها. وبعبارة، فإن معظم الحذوف في الرواية ينتمي إلى النمط الافتراضي، أي النمط الذي تستحيل فيه «موقعة» الزمن المنقضي عند استئناف الحكاية (١٥)، كما في انتقال عيسى ناصر، الذي يروي سيرة طفولة وليد مسعود، من الحديث عند مفارطة أولاد مسعود الفرخان مقاعد الدراسة، إلى الحديث عن سفر وليد إلى إيطاليا لدراسة اللاهوت، إذ لا يمكن معرفة المسافة الزمنية الفاصلة بين هذين المحدثين من جهة، ولا معرفة كم المسكوت عنه بينهما من جهة ثانية.

وتتسم شخصية وليد مسعود بكثافتها النفسية العالية التي يختلط فيها الواقعي بالأسطوري، والتي يتم تجسيدها روائيا من خلال هذين المستويين اللذين ينفوخ جنيبا إلى جنب. وتجدر الإشارة هنا إلى أنه على الرغم من أن وليد مسعود يبدو بطلا غائبا/ حاضرا، بمعنى أنه «موجود في غياب» وحضوره ومؤثر في كل شخصية مهما كان موقعها منه رافضا أو مؤيدا» (١٦)، فإن ذلك لا يعني أنه «شخصية طاغية، باطشة، وهو وحده الغاية، وكل من حوله وسائل» (١٧)، أو «وسائط، ناقلة للمعلومات» (١٨)، أو أن وليدا نفسه «تركيب فكري نهني» (١٩)، بقدر ما يعني تقنية فنية توسل بها الروائي لتجنب الوقوع فيما أسميه: «أوتوقراطية الصوت

الواحد، ولعل من أكثر السمات بروزاً في هذه التقنية هو حرص الروائي الواضح على «غموض شخصية وليد مسعود الاسطورية حتى آخر صفحات الرواية حتى لتشكك احدي الشخصيات في وجوده أصلاً وتعتبره جماعاً لشخصياتها» (٢٠).

وثمة حمولة دلالية واضحة في اسم وليد ونسبته، وتتجلى هذه الحمولة من خلال امتلاك وليد الكثير من السمات النفسية الدالة على عدم مغادرته قيم الطفولة، التي من معانيها تعلق الطفل الدائم بحضن أمه/ الأرض كما تتبدى في الرواية، وامتلاء أيامه بمعاني البراءة، والنقاء، والطهر وما اختبره لاسمه بنفسه (٢١)،

سوى إشارة الى ما يؤكد ارتباطه بتلك القيم ارتباطاً وثيقاً. ومع أن نسبته، مسعود، تحول الى اسم أبيه، إلا أنها تشير الى مفارقة دلالية واضحة بين الجذر اللغوي الذي تصدر عنه والواقع الذي كان وليد يتقلب في أوتونه دائماً، فحنينه الجارف الى الأرض التي ولد فيها، وبحته الدائم «عن ذلك التوازن الذي تعدد عنه طوال حياته، ولم يجده قط» (ص١٣)، وإحساسه، الدائم أيضاً، بأنه يعيش في عالم «زلق، مقلقل، في صعود وهبوط مستمرين، يتخطيان العقل والمنطق» (ص١٤)، أفرج كل ذلك حياته من أي طعم للسعادة «رغم تهافت الناس عليه، رغم تهافت الدنيا عليه» (ص١٠٧).

وبالإضافة الى «تناص» شخصية وليد، على المستوى الأسطوري، مع أسطورة الموت والانبعث الرافدية، ومع شخصيات جبراً في روايته السابقتين لهذه الرواية: جميل قران في «هسيادون في شارع ضيق»، ووديع عساف في «السفينة»، وبالإضافة الى التفاعل النصي الذي تنجزه البنية الروائية مع البنية السردية لحكايات ألف ليلة وليلة، يفرض المتن الروائي بمتفاعلات نصية متنوعة المصادر، ومتعددة الأشكال، ومنصوص عليها في هذا المتن، بأغان وأهازيج و«شذيات» من التراث الشعبي الفلسطيني، وبالكثير من اليومي والمتداول في المنظومتين الفلسطينية والعراقية، ويمقتوعات من الشعر الانجليزي بلغته، وبآيات من الشعر العربي المعاصر، ويمقتولات لعلماء ومفكرين وفلاسفة وأئمة وقادة،

وبآيات من القرآن الكريم، ومن الكتاب المقدس، ويقطع من تراثيل كنيسة لاتينية بلغتها، وسوى ذلك مما يأخذ جميعه مواقف المناسبة من السياق السردى، ويؤدى جميعه أيضاً وظائف داخل هذا السياق، وعلى نحو دال على ثراء معرفي واضح لدى الروائي بمنجزات الفكر البشري في حقول الابداع الأدبي، والفلسفة، والفن التشكيلي، والموسيقى.

ولئن كان معظم تلك المتفاعلات ينتمي الى حقل «التناص» (Intertextualite)، فثمة متفاعلات كثيرة أيضاً تنتمي الى حقل «الميتاتناص» (Metatextualite)، ويتسم مجمل هذه المتفاعلات بتماهيه مع السرد كما لو أنه

منجز الرواية، وليس منجز نصوص سابقة عليها، وكما يتسم، في أغلبه الأعم، بكونه تفاعلاً نصياً خارجياً، بسبب صدور معظم مكوناته عن نصوص تنتمي الى عصور بعيدة، ومن أمثلة ذلك استدعاء وليد مسعود لمثل عربي قديم واستبداله بمفردته المتواترة «الشجي» مفردة «النجي»، حينما يقول لطارق عبدالرؤف متسائلاً: «خلو البال؟ أنت لا تحتاج الى الموسيقى عندما تكون خالي البال. ولكن ويل للنجي» من الخلي» (ص١٥٩)، وقيل ذلك استدعاءً، في تداعياته التي تركها على شريط مسجل، لجزء من بيت شعري ليزيد بن الطثرة دونما إحالة الى مصدره أو استكمال له: «واستطعت أن أقرأ الروزنامة التي كتب عليها ١٩٢٧ أب، أيلول، تشرين، وياسمين وريا حننت الى ريا ونفesk باعدت مزارك أم أنني كنت هاربا..» (ص٢٧)، ومن أمثلته أيضاً ما يتضمنه تداعيات وصال رؤوف من احالات الى القرآن الكريم، كقولها: (هل أمز إلي بجذع النخلة؟ أنا البتول التي سماني أبي بالوصال) (ص٢٥٧) ثم ما يتضمنه قول د. جواد حسني من استدعاء لجزئية من خطبة طارق بن زياد عند فتحه الأندلس: «نستقري الأثر: إنها غابة من براءة وطيش من إيمان وخديعة، من فعل ولا فعل، من قاتل ومقتول. العدو من أمامكم والبحر من وراءكم» (ص٢٦٣)، وأخيراً ما يتضمنه نداء إبراهيم الحاج نوفل الضارح حين أحس بافتقاده وليد مسعود دون أمل بعودته: «أيا شجر الخابور مالك مورقا/ كأنك

ان التعبير

الأدبي ليس له

معنى واحد، انه

لا ينقطع عن

أن يتضاعف،

ويتعدد

لم تجزع على ابن طريف» من غير ما إشارة إلى أنه جزء من بيت شعري، ومن غير ما إحالة إلى قائلته، وعلى نحو مندمج بالسرد تماماً.

وغالباً ما تنهض هذه التفاعلات النصية بأداء وظيفة تعريفية، إذ تلقي المزيد من الضوء على شخصيات الرواية، ولا سيما شخصية وليد، وتكشف عن سعة المخزون الثقافي لهذه الشخصيات، وثرأ هذا المخزون، وتنوع مصادره، ويشير عدد منها، على نحو غير مباشر، إلى بنية الوعي لدى بعض هذه الشخصيات، كما في تصوير د. طارق رؤوف: «تقصد: ويلٌ للشجي...» لقلول وليد مسعود: «ويلٌ للشجي من الخلق» الذي يبدو تعبيراً عن رغبة مضمرة لدى رؤوف في مضارعة وليد مسعود الذي كان يسيطر نفوذاً غاشماً على كل من هم حوله.

وتنجز لغة السرد في الرواية ما يسميه «جينيت»: «الفضاء الدلالي» (L'espace Sémantique)، الذي يعني أن لغة الأدب بشكل عام لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة، وإن التعبير الأدبي ليس له معنى واحد، أنه لا ينقطع عن أن يتضاعف، ويتعدد، حتى لتحمل الكلمة الواحدة معنيين بأن: حقيقي ومجازي (٢٢). ولعل المقطع التالي، الذي يتصدر الفصل المعلن بـ «وليد مسعود يخرق أمطاراً تتجدد» يفصح عن ذلك الفضاء، والذي تبدو لغة السرد من خلاله نفاذة إلى القصي من الأعماق، ومعبّرة عن تداخل الواقعي بالأسطوري في الرواية:

«مطر» ما أعذبه. ما أمره. أحبه، أشاء، أترقبه، وأتمنى استمراره، وأتمنى انقطاعه. أصواته الناقرة، الضاربة، المخرخرة، تثيرني فأريد الحب، والغناء، وأريد القتلاشي، والموت. كان يملأ الوديان والطرق، ويهزأ من بيوتنا، ويخترق سقفها السمكية بحثاً عن بواطنها، أسرارها. وهل للشجر أسرار، وللاطفال أسرار، وهل للأشهاد أسرار؟ الليل يتصحب عليهم المطر؟. يهمني جميل، يهمني على رسله ناعراً أوراق الشجر، ناعراً زجاج النوافذ، مسربلاً الكون بغلالة من الخرن. وينفجر قوس قزح فوق الهضاب والوهاد. ثم يعود المطر ويترزم ويخبط ويقرق ويرسل غربان الطوفان في أرجاء الأرض، ما أطيب السير في مطر أول الليل على الأرصفة في المدينة، والماء ينزل عننا إلى السواقي، والناس يسرعون الخطى، ويتقنون

البلل بالجرائد، بالمعاطف، وما أطيب التخبط في البرك الصغيرة الوضاء بألوان الكهارب، والشعر يتلبد أكثر فأكثر على الرأس وحول الوجه، والسيول الصغيرة تترقق على الخدين، والأنف والذقن، مطر، مطر، والشبابيب تضرب حجارة الأسوار الكبيرة، السوداء، الرابضة منذ القرون الخوالي في الظلام المديد العريض، المثقب بالأنوار القليلة المتناثية، المصدح بالبرق والرعد، المثقوب بالرياح والصغير والعويل» (ص ٢٤١).

الهوامش:

- ١ - جبراً، جبراً إبراهيم «البحث عن وليد مسعود»، ط ١، دار الآداب، بيروت ١٩٧٨
- ٢ - الصالح، نضال. «الأرض في الرواية العربية الفلسطينية ١٩٦٥ - ١٩٨٢»، مطروحة ماجستير مخطوطة، جامعة حلب ١٩٩٢، ص (٩٥)
- ٣ - أنظر صالح، صلاح. «الرواية العربية والصحراء»، ط ١، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٦، ص (٥١)
- ٤ - عبد الهادي، فهداء قاسم. «نموذج المرأة/ البطل في الرواية الفلسطينية»، ط ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٧، ص (١٥٨)
- ٥ - زورفا، ميشال. «الأسطورة والرواية»، ترجمة: صهيح حديدي، ط ١، دار الآداب، بيروت ١٩٨٥، ص (٥)
- ٦ - الصالح، نضال، مرجع مذكور سابقاً، ص (٩٥)
- ٧ - المرجع السابق، الصفحة نفسها
- ٨ - عبد الهادي، فهداء قاسم، مرجع مذكور سابقاً، ص (١٥٧)
- ٩ - البدار، مريسيا. «أسطورة العودة الأدبية»، ترجمة: حبيب كاسوكة، ط ١، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٠، ص (١٩)
- ١٠ - أنى، روجر. «الرواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية»، ترجمة: حصة مفيد، ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٦، ص (٧٠)
- ١١ - يبلغ غالباً غالباً هللاً غير المطلق وإنما لهذه الرواية حدا يرى معه أن هذا البديل حل سهل وساذج لسائل شديد التعقيد، على الرغم من أنه يشفق، أي الحال، واللاطروحة الماركسية التي يصدر هللاً عنها في مقارنته للرواية. أنظر كتابه «مفسر في النقد»، ط ١، دار الثقافة، بيروت ١٩٨٤، ص (٦٩)
- ١٢ - ريكارزون، جان، «قصص الرواية الحديثة»، ترجمة: صباح الجهم، ط ١، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٧، ص (١٦٦)
- ١٣ - أنظر: جينيت، جبراً، «خطبات العكايب»، بحث في المنهج، ترجمة: محمد متحمص، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، ط ٢، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٧، ص (١٣٠)
- ١٤ - عطية أحمد محمد، «أصوات جديدة في الرواية العربية»، ط ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٧، ص (٥٥)
- ١٥ - أنظر جينيت، جبراً، مرجع مذكور سابقاً، ص (٧٠)
- ١٦ - المرجع السابق، ص (٦٠)
- ١٧ - هللاً، غالباً، مرجع مذكور سابقاً، ص (٧٠)
- ١٨ - المرجع السابق، ص (٦٤)
- ١٩ - عبد الهادي، فهداء قاسم، مرجع مذكور سابقاً، ص (٣٩)
- ٢٠ - عطية، أحمد محمد، مرجع مذكور سابقاً، ص (١١)
- ٢١ - بريي عيسى تاسير، الذي كان صديقاً لصعود القرقران، أبي وليد «أوليد»، يسمي «مخمس»، عند ولادته، فرضية لأمه وأخيه عيسى، وأن مسعود كان يريد تسميته «قرقران»، باسم أبيه أنظر ص (١٠١) مر الرواية، لكن «وليد» ما أن كبر قليلاً، كما قال والده، حتى «جاءني باسم من حيث لا أدري»
- ٢٢ - أنظر د. لسمعان حميد، «هجرة النص السرد في منظور النقاد الأدبي»، ط ١، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩١، ص (٦٠)

الأنوثة والرومانس في الكتابة النسائية من عادة السمان حتى أحلام مستغانمي

فاطمة المحسن *

سنجد أنفسنا ونحن نحاول تعريفا لما يسمى «أنوثة الادب» الذي تكتبه المرأة، الاستعانة بمصطلح يبدو شبه ثابت، ولكنه يتحرك على هوامش متغيرة حسب الأزمنة والامكنة. فالأنوثة هذا التعبير الذي يلصق بكتابة المرأة، هو محض إفترض قد يقبل الدحض، مثلما يقف على براهين تجيزه، شأنه شأن الكثير من التوصيفات أو التأويلات التي يلجأ إليها النقد كي يمسك بالنص أو كي يرسم زاوية النظر المنهجية. بيد ان من المبالغة بمكان ان نعتبر أداء المرأة الكاتبة لايمت بصلة الى طبيعتها او مشكلاتها او نظرتها الى الحياة التي تكتسي في الغالب طابعا مختلفا عن الرجل، وتلك في المحصلة تشكل هوية الكتابة النسوية التي نسميها أنثويتها . غير ان تلك الأنثوية تبقى تخضع الى احتكامات مرحلتها وثقافة زمانها. فما مثلثة أنثوية رواية جين أوستن تختلف قليلا او كثيرا عن تمثيلات رواية فرجينيا وولف، والاخيرة لاتشابه تجربة آيرس مردوخ الابداعية، مع انهن يتشاركن في موروث أدبي واحد ويمتحن من مصادر البيئة الثقافية والاجتماعية ذاتها. وهنا يبرز فارق الزمن الذي مايـز كتابة عن أخرى في التعبير عما يسمى التجربة الأنثوية. كذا الحال عريبا، فليس بمقدورنا ان نجد علاقة بين ما كتبه رائدات عصر النهضة وبينهن عائشة التيمورية ولبيبة هاشم، وما مثلثة قصة سميرة عزام او اميلي نصر الله، مثلما تختلف هذه الاخيرة عن تجربة ليلي بعلبكي وكوليت خوري ثم عادة السمان.

* ناقدة من العراق تقيم في لندن

حجبتها الفترة الظلامية.

هناك نوعان من الكتابة الرجالية الرومانسية التي انعكست على كتابات المرأة أو كانت الكتابات قريبيات من أجوائها: الأولى : الموجة التي استخدمت الأنثى ذريعة لتصوير المثال الجمالي للفنان، وهي موجة كانت قد تحولت النساء على يدها إلى معبودات يهيم في عالمهن الرجال. والثانية اعتمدت على مآبين المرأة والجسد كلفة وخطيئة من صلة وثيقة، كما عند الهاس أبي شبكة. وفي الحالين تبقى المرأة وفق النظرة الرومانسية غير مكافئة لواقع حالها أو للمشكلات العصبية التي تواجهها، بل ويصر الكتاب على تجاهلها بالمثال الجمالي الذي يلغي وجودها.

في تلك الأثناء برزت قصيدة نزار قباني المختصة بالمرأة والانوثة وهي تحمل كل مواصفات النص الرومانسي وتقيم الدليل على أن فن الامتاع في الادب لن يكون ممكنا الا بالتقرب من الفيلال الشعبي الذي يمزج بين التسلية وصورة المرأة الجميلة.

الافتراض الذي يبنى على أساس أن المرأة محض طرف في علاقة يشكل الرجل جزءا أساسيا فيها، يجعل الكتابات التي تصدر منها أو عنها، تقلب طابعا رومانسيا بالضرورة أو هكذا تبدو في التجارب التي تغلب على الكتابة العربية الى يومنا . فالمرأة تمثل طرفا في علاقة تقوم على الحب والعواطف أولا، وحضورها لابد أن يصاحبه طقسه الخاص المتمثل بالرغبة الجنسية، ولن يكون بمقدورنا تسويق تلك الرغبة أدبيا من دون وضعها في إطار رومانسي.

دور المرأة في الادب يشبه دورها في الحياة، مكتملة للمهمة التي خلق من أجلها الرجل، ومهمته إدارة الحياة، وهي مهمة متعددة الأوجه بما فيها وجه تمثلها أدبيا أو التعبير عنها أدبيا. تلك البديهة التي حبر النقد الفامنستي الصحائف من أجل إزاحة النقاب عنها وإدانتها، لا تقدم ولا تأخر في رسم صورة المرأة عن ذاتها كمبدعة، مثملا الحال في تخيل الرجل الكاتب لدورها في عمله الادبي.

تجربة الحب التي تبدو مصاحبة للتجربة الانثوية، أو هي أن شخشا سدتها ولحمتها، تشتت أو تفرض نمطا من

والحال أن الانوثة في الكتابة هي قواعد ومعايير يؤثر فيها السلوك الاجتماعي والثقافي العام، قدر ما هي نتاج حساسية وثقافة الفرد المعني بالتعبير عنها كاتبا كان أم كاتبة. وإن جاز لنا هذا التصنيف على نحو مختلف، فلنا أن ننسب كتابة المرأة إلى سلالة من الرجال الذين يمثلون مرحلتها أكثر من انتسابها إلى تجارب نسائية تسبقها.

بعد أن هذا الافتراض يخضع إلى اعتبارات تتعدى الزمن وثقافة المرحلة، فالانوثة إذا كانت تخضع إلى تمثلات الوعي العام وتأثيرات البيئة والثقافة المحلية، تقوم في كل الاوقات على مشتركات فيما يسمى الاداء الانثوي، وتكاد تكون تلك المشتركات واحدة ومتكررة ومتواترة على امتداد العصور. فما ارتبط بالانوثة من لين ورقة ونعومة يصبح العنصر الذي يحدد الهوية الانثوية، ويضع الشوط الاول للكتابة عن المرأة أو لتشخيص نوع الكتابة النسوية. فالرجال الذين يكتبون عن المرأة أو يكرسون أفلامهم لتصوير عوالمها ومواضعها، يجدون انفسهم في موقع القبول المسبق بشروط للنعومة والرقعة واللين التي تسمى انوثة في نمط تمثلاتهم الخيالية عن المرأة. فعالم المرأة المرتبط بالجمال والحب والسحر هو بالضرورة رومانسي. لاحظ إيليا الحاوي في كتابه (الرومانسية في الشعر الغربي والعربي) أن روح شعر الحب والفزل منذ إمرئ القيس حتى اليوم هي روح رومانسية حتى ولو كان شكله التعبيري والصوري والفكري كلاسيكيا. الجانب الرومانسي في شعر امرئ القيس عن المرأة والحب ينبع كما يرى الحاوي من فكرة «التوحيد بين المرأة والطبيعة في ذلك الشعور العفوي الحاد والعميق، وقد يكون منبعها من حس رومانس عميق بفننة المرأة والطبيعة معا». وهكذا تواصل الربط بين المرأة والرومانس عبر كل المراحل في الشعر والنثر العربي.

ظهر الرومانسية الحديثة التي شهدنا مطلع القرن العشرين في الادب الشامسي والمصري، لم يكن فقط انماكسا أو تأثرا بالموجة الرومانسية الغربية، بل ايضا بسبب تطورات اجتماعية وفرت حرية التعبير عن العواطف الجديدة والحب الحضري المدني، بعد أن كان الحب عند القدماء يحمل مسحة متصهرة، كما حققت تلك التطورات للمرأة العربية حضورا في الحياة بعد أن

الكتابة يبدو في النهاية مرتبطا بإبداع قد يكون واحدي التظهر ويشكل الرومانس الجزء الاساسي من مثالاته. غير ان تلك التجارب غير متساوية عند الكتابات انفسهن في الفترة التي انبعثت فيها العوجة الرومانسية في كتابة النساء. فلسطينية الزيات ونوال السعداوي مثلاظهرتا كممثلات لصوت النسوية في الرواية العربية من دون تلك المحولة الرومانسية التي تنوء بها قصص ليلى بعلبكي وغادة السمان وكولبيت خوري وحتى اميلي نصر الله. القاصات المصريات كن ينظرن الى تجاربهن وتجارب بنات جنسهن، بما فيها التجارب الجنسية، من خلال مختبر الوعي والمنطق ويعيدا عن تهويمات الذات الرومانسية والاحساسات الوجودية المضخمة. وان كانت الزيات تضع الفهرة التاريخية في مقدم ما ينبغي ان يستهدي بها وعي المرأة، فان السعداوي تثور على جذور التفرة الدينية والاجتماعية.

يتعين علينا والحال هذا، تصور ان قضية المرأة التي شغلت الكتابات، كانت من بين اسباب تكريس صورة المرأة الزرومانسية، وهي صورة فيها بعض افعال للواقع، او مبالغة قد تبلغ حد الكاريكاتورية في تصويره. وسنجد انفسنا في خيارات الكلام عن فاعلية تلك الكتابات، منحايزين الى نمط من الكتابة البريئة من ذلك الوعي الناقص، فقد يسهم هذا النوع من الوعي في تحجيم امكانية الكتابة في الافصاح عن شخصية المرأة الحقيقية، وبالتالي تقديم تجربة جديدة ومختلفة عما عرفتها الذاكرة الادبية المتداولة. وهذا يتوضح بقوة ضمن ثقافة التلقي العربية التي لا تستطيع الفصل بين ما تكتبه المرأة وتجربتها الشخصية. فتقاليد الكتابة النسوية القصصية مازالت هشة مع ظهور كتابات تميزن عن الرجال قصصيا. السبب كما تتخيل يعود بهذا الشكل او ناك، على عادات قراءة ادب المرأة التي لم تتغير كثيرا منذ بواكير اسهاماتها في القرن التاسع عشر. فالقارئ يريد كانبته تطابق مع صورة المرأة المرغوبة، أمثولة في الامتاع والجمال الجسدي الذي ينقله الى عوالم يفقدها في واقعه. غير ان القارئ غير مسؤول عن هذا الاشكال قدر ماتكرسه رغبة الكتابات في ديمومة تلك الشروط المجففة بحق تجربتهن، بوضعها ضمن إطار الشخصية

المطلوبة والمألوفة والمتكررة عن المرأة. يصعب على الكاتبة في أوقات كثيرة، تجاهل إغراء الامتيازات التي توفرها صورة النجمة الانثى المرغوبة اجتماعيا، إلا بفعل مقايضة من نوع آخر، وهي دورها كمناضلة او مبشرة بقضيتها المركزية، قضية المرأة. وفي الحالين تحدث حالة التوتر بين دورها كأديبة ومبدعة وبين قضيتها. والمفارقة ان قضيتها ليست قضية واحدة، فهناك مطلبان يتحركان في هاجس الكثير من تجارب الكاتبات العربيات: الاول مطالبين العربية التي تضعها الكاتبة مثل قائمة على طاوله عملها، والمطلب الثاني رغبتها الشخصية تقديم صورة النجمة التي تمكنها إجتماعيا من الظهور بمظهر الانثى المثقاة. ولا نعرف مدى التعارض بين الدورين. غير ان ما قيل عن تخطي تابو الجنس في الكتابة النسائية قد حصر اداء المرأة الاداعي في زاوية وحيدة وهي محاولة التفوق بين قصص الجيب الغربية، والرومانسية.

في الصالين لا يكون للنوع الاداعي بما هو عليه الحال من فصل بين الفن وأغراضه، من جدوى الا في ميدان وحيد وهو ميدان العمل على اللغة. اللغة التي تدوم مسيدة القارئ الى هذا النوع من الادب، او هي الدليل القاطع على تمكن الادبية من فنها، فما وصم به ادب المرأة في السابق من ضعف وركاكة لغوية، يجري التعويض عنها ببلاغة خاصة، بلاغة انثوية، تمايز الكاتبة عن كتاب مرحلتها على نحو لا يقبل الدحض.

هذا النوع من الادب النسوي كان من نتاج مرحلة الستينيات، فكتابات المراحل التي تسبقها كن في موقع الدفاع عن مكانتهن بين عالم أدبي رجالي في الاصل. فما عانته باحثة البادية (ملك حفني ناصف) او عائشة التيمورية من طعون في أدبية أدبها، وما جابهته مي زيادة ونازك الملائكة من محاولات إلغاء وتمهيش، ربما اسهمت في تحديد مصانئهن اللاحقة. كان شعور المرأة الكاتبة بالوهن والخوف من تجربتها ومن عدم قدرتها على الصمود امام تجارب الرجال وراء انكفاء وانسحاب العديد منهن من الساحة الادبية.

جاءت تجربة الستينيات وما سبقتها قليلا، في كتابة المرأة لترد على تلك الاحباطات بكتابة شجاعة ومنفتحة

ومتحدية، بل مهاجمة لأكبر المواقع التي انطلق منها تابو الكتابة وهو الجنس.

لحل تجربة غادة السمان تقدم أمثولة لنوع الكتابة الانثوية المتحدة التي لم تهادن في معركة كانت قد صممت على ان تريحها وتتفوق فيها على الرجال انفسهم. نهج غادة السمان في الكتابة ولغتها أصبحا تقليدا يتداوله الرجال وليس النساء فقط، وتراجعت الطعون بحق كتابة المرأة في السابق، فغادة السمان بين قليلات لم يتبادر الشك بموهبتها الخاصة من دون عون رجل يقف خلف ماكنت. كانت صاحبة دار نشر وسطوة تنبؤ في كل كلمة تكتبها. ومع ان ليلي بعلبكي وحوليت خوري سبقتا السمان في هذا الاتجاه، غير ان حضور السمان الادبي المتواتر واختيارها سياسة اعلامية ناجحة ساعدا على نشر ادبها على نطاق واسع وجذب اليها شعبية لم تكن تحظى بها الكاتبة سابقا. بين اهم اسلحة ذلك النجاح ما طرحته عن نفسها كممثلة للثورة الجنسية الستينية التي كان من الصعب ان تحلم بنوايا الالتحاق بها اية أدبية عربية، فقد أشبعت غادة السمان قصصها بنساء يتطلعن الى ان يصبح لهن حق المساواة في الفراش وليس فقط في الحياة العادية. وهي بهذا حققت اختراقا لأكبر التابوهات في عالم الكتابة النسائية العربية، هذا الموضوع الذي اصبح لاحقا من بين اكثر المواضيع تداولاً في الكتابة النسائية وبين الشاعرات على وجه الخصوص. في حين لم تجرؤ على مناقشته في تلك الفترة سوى نوال السعداوي من منطلق علمي حتى وان تلبس طرحا روائيا. وبتواتر حضورها الادبي على مدى ثلاثة عقود او يزيد، تكاد السمان ان تكون الأكثر وضوحا في تكريس هذا النهج، وبما تركته من آثار على الكتابة النسائية الأكثر نجاحا والمملة بتجربة أحلام مستغانمي.

اللغة الجديدة توازي المرأة الجديدة

برزت غادة السمان منذ المجاميع القصصية الاولى التي اصدرتها في الستينيات: (عينك قدي) ١٩٦٢ و(لا بحر في بيروت) ١٩٦٣، و(ليل الغرياء) ١٩٦٦، ونافست جماهيرية نزار قباني الشاعر الأكثر انتشارا بين الناس وقتذاك. وتكرست شهرتها في السبعينيات من خلال اسهاماتها الصحفية التي كانت تسير في الكثير منها

على نهج يجمع الشعر الى النثر الى حديث البوح واللغة الهامسة الشيقية. «اعلنت عليك الحب» أحد عناوين نصوصها الصحفية، وهو نص شعري يمكن ان نذكر المفارقة في مضمونه، ففي اعلان الحب ما يشبه الارغام المراوغ الذي يحمل الداليتين شهوة المرأة وقوتها مضافا اليهما جرأتها واقدامها، وقس على هذا الكثير من المقالات التي كانت تظهر فيها صورتها كنجمة سينمائية بباروكتها وبمكياجها الصارخ وبمنظرة اللبوة التي اشتهرت بها نجمات الاغراء زمانذاك. تلك المسيرة التي غيرت وجهة كتابة المرأة وأظهرتها بمظهر المبادرة الأكثر جرأة في تجاوز المتعارفات الاجتماعية، مع ان مكانتها بقيت متراجحة بين الاعتراف والتفكر في أوساط كثيرة من المثقفين العرب، في وقت حظيت بتقدير عدد من الكتاب المرموقين. غير ان نمط كتابتها احتفظ بجماهيريته بين النساء والشباب ربما الى اليوم، في حين يعده الوسط الثقافي العربي النخبوي محض تسليات لاتؤخذ بالجد الكافي، شأنها شأن كتابات يوسف السباعي واحسان عبد القدوس، التي لم تأخذ من النقد جهدا واضحا، مع ان ادبهما كان الأكثر مبيعا وانتشارا بين القراء الشباب.

والحق ان فن التسلية والامتع الذي كان يشكل عنصرا أساسيا من عناصر أدب غادة السمان، قد استطاع كسر الجدية والصرامة التي وسمت كتابات النساء عن قضاياهن، كما صاغ هوية لغوية للكتابة النسائية تعتمد الهم الوجودي والسأم أكثر من اعتمادهما على مطلب المساواة وحدها. وهذه الافكار مرجعيتها فرنسية ان جاز لنا التصور، فقد كانت كتابات السمان خليطاً من افكار سيمون دي بوفار وفرانسواز ساغان التي ترجمت لها بعض القصص الطويلة وكتب عن تمردها في الصحافة العربية وقتذاك. ولكن السمان بقيت في كل الاحوال نتاج الثقافة اللبنانية وان كانت سورية الاصل، في مرحلة كانت شديدة الاعتماد ثقافيا على تعميم النموذج او الموضة الدارجة في الافكار والقيم والنمط الادبي. والحق ان الابد الوجودي قد ظهر في مصر، في فترة تسبق المرحلة اللبنانية وتأثرت به الكتابات الرجالية التي كانت تقوم على تصوير العواطف ومديح المرأة، كما الحال

عند يوسف السباعي وإحسان عبد القدوس.

يمكن أن نجد في هذا النوع من الكتابة تطهيرا لخطاب القاص المصري باتجاه تجميل صورة المرأة المصرية المعاصرة أو تقديم مشكلاتها الثانوية على قضاياها المطلوبة الملحة مثل المساواة في العائلة والعمل وغيرها من المشكلات التي برزت منذ دعاء الكروان لطف حسين وزينب لهيكل مرورا بحفوظ وأديس وسواهما.

هموم نساء الطبقة المصرية المترفة تبدأ في حالة من التنكر للمجتمع وتقاليد الصرامة في قصص السباعي وعبد القدوس، فهومهن تتركز حول الكيفية التي ينبغي أن تعيش فيها الحياة دون قيود، وأزمتهم هي قبل كل شيء أزمة وجودية، أزمة يحكمها الملل من الحياة وروتينها. تلك الاهتمامات يتلقفها الأدب النسوي الستيني منذ لولي بعلبكي وكوليت خوري ليعيد انتاجها على نحو جديد وبصوت المرأة القوية لا الضعيفة وعلى يد غادة السمان. بالطبع ليس هناك من تأثير مباشر بين الاتجاهين المصري واللبناني، ولكن يبقى الناطم الأساسي الذي يوحد الكل تحت لوائه هو نوع التعبير الرومانسي الذي يلف المناخ القصصي بأكمله

لوانتحت لنا المقارنة الآن بين ماكتبته غادة السمان في الستينيات وما نشر من كتابات قصصية لرجال ونساء أخريات، لخرجنا بنتيجة مفادها أن أدب غادة يمثل ظاهرة قد تتكرر، ولكنها تنقسم بقدر معين من الخصوصية، فهي تعبر عن مخيلة انتجت ثقافة الستينيات، ولن نعود إلى بديهية يعرفها الجميع عن الثورة النسائية العاصفة التي اجتاحت العالم آنذاك، غير أنه من المفيد أن نلحظ بأن كتابة غادة السمان تشكل ظاهرة في التعامل مع اللغة باعتبارها أهم منجزات الثورة على القصة الواقعية التي كرسها الأدب الخمسيني، وهذا الجهد شمل الكثير من الكتاب العرب في فترة ظهور غادة السمان.

الفصاحة الجديدة عند كاتبة مثل غادة السمان، تقتضي خلق نساء يتفصلن عن الواقع الخمسيني وهمومه الاجتماعية المألوفة، فلم تعد لائحة حقوق المرأة تشبه اللوائح التي تتداولها الأحزاب والحركات النسائية السائدة، والتي استعارتها بعض القاصات والشاعرات

الخمسينيات، بل هي لائحة تملك خصوصيتها الشديدة الارتباط بمخيلة تعيد تشكيل صورة المرأة. والحق أن أدب السمان لايشكل من حيث البنى الأساسية خروجا على الأدب الخمسيني، مثلما الحال عند الكتاب الرجال الذين تعاملوا مع ما أسموه الحداثة في الرواية والقصة، غير أن قصة غادة السمان تؤشر إلى وعي لغوي جديد كان وسيلتها للتعبير عن شخصية المرأة الطليعية.

أهم سمة مايزت قصة غادة السمان، هي انقلابها على شروط السرد الروائي، والاستعاضة عنه بالسرد المشحون بالطاقة الشعرية. ولعل الأسراف في هذا المنحى، قلل من أهمية البناء القصصي لديها، وصرف النظر عن محاولاتها الأولى صياغة قصة فنية تحمل بعض أوجه التطور الجدي في ميدان القص النسائي.

لم تستطع غادة السمان - على انتاجها الغزير - أن تكتب رواية تستكمل شروطها. فرواياتها كوابس ببيروت من حيث البنية، تنفقد إلى الحكمة الواضحة وتعتمد على بنية مشتقة، يجري تجميعها وفق تراكم الصور. كذا روايتها ببيروت ٧٥ فهي تعاني من تشتت قصص إبطالها وتوجيه بانها مجموعة قصصية وضعت في إطار رواية.

والحال أن تركيب الجمل لذاتها، أصبح يشغل مساحة مهمة من جهد غادة السمان الأدبي، حتى طفى على الجوانب الفنية الأخرى ووضع مادتها القصصية ضمن إطار النصوص الحائرة بين النثر الشعري والقص. إنها تقدم صورة أمراتها في نمط من الجمل المصقولة التي تشحن بأكبر طاقة من الانفعال، وسواء كانت تلك الجمل مسهبة في الطول أو مكثفة تعتمد الضربة في اختصار الأحداث والتواريخ، فهي في كل أحوالها تبث الإشارات الرومانسية. «العاصفة تشرقن المدينة بالمر والظلمة وزعيق الريح. غرفتي خائفة مدفونة في أحشاء الهناء، الساعة تلتف فوق الحائط وتكاد عقاربها تشير إلى الثامنة عشرة. مكتبتني المنخمة تتوهج بالتحدي، والمطر يطل على النافذة، وعلى وجهك الذي يظل أبدا خلف أية نافذة منذ عرفتك.» «نساء السفينة - لاجير في بيروت ص ٨.

منشورات غادة السمان بيروت.

يمكننا أن نجد في الكثير من مطالع غادة السمان القصصية توطئة شعرية مثل هذه، إن لم تكن كل

على التركيبية الرومانسية للخطاب الانثوي ليضفي عليها مسحة ترميزية. تستطيع الكاتبة بواسطة الرمز توصيل شحنة شبقية عالية. وهذا ما تحتاجه الانثى المتمردة، فلا تمرد دون التمرد الجنسي حتى ولو كان مآل هذا التمرد العودة الى العنق الصغير او طلب لحظة حنان من الرجل الذي ترفعت عنه البطلة. هناك إذن حكاية مجازية يمكن ان تبث رسائلها الى كل النساء، وهي في العادة موعظة ضد الوعظ، فغادة السمان تختار زاوية الالتوقع في رسم صورة شخصياتها، او صورة المرأة النموذج. كل شخصية نسائية لغادة السمان هي نموذج لقولة محددة تخص حاسر ومستقبل المرأة، وان كانت معظم بطلاتها متمردات او في طريقهن الى التمرد، فإن المنشرك السائد بينهن هو وعي يتفوق على المحيط، او صحوه تؤهل البطلة لدور القديسة الخاطئة كما الحال مع الكثير من شخصيات نزار قباني النسائية.

تمهل غادة السمان بعض اركان القصص ومنها الاحداث، فقصتها عبارة عن مونولوج طويل بصوت البطلة، وحوارها يجري مع الذات او هو حوار استرجاعي. وبهذا تحقق اهم شرط لتعزيز الصلة مع القارئ، فقصتها او روايتها اشبه برسالة اعترافية، او هي اشراقة من اشراقات الجمال النسائي الذي يفترض ان يزين بطقسه الخاص، طقس الحب او الفيرة او التماسد. كل تلك المواضيع تتطلب ازالة الزمن والاماكن الحقيقية لتحل بدلها اشارات عابرة اليها، فالجور الرومانسي يقتضي مكانا رومانسيا لذا تصبح الشواطئ وقمم الجبال ونوادي الليل الخافتة الاضاء والعاجبة بالموسيقى والسهر، إضافة الى غرف نوم البطلة الوحيدة ومكتبها باعتبارها مثقفة، تتحول تلك الاماكن في الغالب أماكن مضطربة وغير متعينة الحدود، وهي حتى وان باحت بأسماؤها فهي لاكتشف الستار الا على جزء يسير منها، لانها جزء من مونولوج حزين واسيان وهموم.

تكرست شعرية المونولوج الطويل عند غادة السمان في الاعددة التي كانت تكتبها للصحافة، ثم اصدرتها لاحقا على هيئة كتب سميت بعضها شعرية.

الاسلوب الشعري ساعد غادة السمان على تقريب الكثير من المواضيع الغربية على الهيئة العربية، فقصتها

نصوصها مبنية على خصيصة التعامل مع اللغة تعاملًا يربط بين الطبيعة المتمثلة بالليل، ووجشة المرأة الوحيدة التي تستدرك رجلا. ذلك الوصف ينبغي ان تتحرك فيه الاشياء الجامدة لتعبر عن عاطفة انسانية. العاصفة تشرق المدينة والغرفة خائفة والساعة تلهث، والمطر يتغلغل على النافذة وعلى وجه الحبيب، ثم مكتبة البطلة المتخمة التي تنوهج بالتحدي.

علاقات الاستعارة المتواترة في هذا المقطع تحول الوصف الى شعائر، امرأة تتمتع مع ذاتها، ولكنها ترسم اطار الصورة العاطفية لنفسها بما تضيفه على الاشياء المادية من طبيعة عضوية متحركة. وينزع الافتكار الخفية، تقول لنا القصة ان البطلة مثقفة او مهتمة بالثقافة، فمكتبها متخمة وهي تتحدى، ولا تفصح الساردة من تتحدى تلك المكتبة. ان المترادفات المتعاقبة تسرب بعض عبارات ومفردات فائضة ولكنها ضرورية لاستكمال شعائر الكتابة، ولاستكمال صورة المرأة الجديدة، المرأة التي تملك جمال الجسد وجمال الروح معا. انها لا تستخدم خصائص الكلمات الدلالية حسب، بل ايقاعاتها ايضا وايحاءاتها السمعية. الاشراقة الشعرية هي ما تتطلبه غادة السمان كي تربط جسر المسافة بين بطلتها وبينها هي، وفي الشعر فقط تستطيع ان تختصر تلك المسافة أما في فن القصص، فلا يمكن الا ان تفصلها قليلا. وربما كان هذا أحد اسباب تكرارها نمطا معينًا من القصص الذي يعتمد المونولوج. ان عليها ان تؤكد التجربة الروبوية في مادتها كي تضفي على الاماكن شيئا من صفاتها الذاتية او مشاعرها الأكثر حميمية، فهي تقرب من قارئها رجلا كان او امرأة من زاوية اعتادت روايات الجيب الغرامية توظفه على احسن وجه، وهو فن الامتاع، وفن الامتاع يقتضي ان تخطف قارئك منذ اللحظات الاولى. ان تخاف قلّة اهتمامه بالقراءة وتنزع من مله، وتلك المهارات لا تعد تقنيّة في القصص الحديث، بل هي مهارات مضافة الى القصة الجديدة، مع انها مكتسبة من روايات الجيب بما فيها روايات الحب. فضول لحظات القراءة الاولى، يراهن على كشف الحجب عن عاطفة الانثى التي لا بد ان تكون محملة بدرجة قصوى من الهياج، وهو هياج جنسي في العادة. عند هذه الحالة لا بد من اللعب

الطويلة (الحياة بدأت للتو) من مجموعة (زمن الحب الآخر) ١٩٧٨ أقرب إلى أجواء فيلم غربي تذهب فيه صحفية عربية لافتتاح كازينو جديد لامرأة فرنسية تعيش ومجموعتها حياة اباحية، فتكتشف المرأة العربية نفسها وحكاية ضباها. فهي امرأة خطيئتها التي تركتها على هذا الحال، انها لم تصنع العفة والتمنع في علاقة الحب مع حبيبها الاول أي العربي الذي يريد المرأة غداء. ولا يمكن ان نلحظ الجانب التلفيقي في قصة مثل هذه، لان غلبة الوجد الشعري على تكوين الاحداث، مكن الكاتبة من السيطرة على الاثر غير النسائي للتعبير عنها بهذه الدرجة من الحميمة. كل الاشياء واللحظات يمكن ان تعكس اشعاعات شبقية تبثها بطله القصة الملول (عروش)، من المظهر حتى تمتعاتها مع ذاتها. فهي اضافة الى كونها ذئبة بالمعنى المجازي حيث يهتف احد الفرنسيين بوجهها: انت جارية ساحرة. انت عاهرة تاريخية ساحرة. فهي في لامبالاتها وصمتها تقدم نموذجا للروح الهائم في دنيا الخيال، ولكنه خيال يفيض شبقية، انها ترى في لحظة إقلاع الطائرة مناسبة للتعبير عن مشاعرها تلك: «لحظة إقلاع الطائرة. دوما كانت تملأني بلذة غامضة. تلك الثانية الفاصلة حينما فجأة تكف الايدي عن شدي الى الورا، ويخفت الهدير، ويموت عدو الارض تحت الاجنحة ويتوقف كل شيء عن الحركة الآلية العصبية وتبدأ لحظات من العموم في محيط مغبر الضباب... وتنطفئ العينون داخل رأسي وتغيب اشعاعاتها الشريرة المعدنية. » عملية التوتر والاسترخاء في اللغة تصاحبها تلك المهارة المدربة على الاثارة، وسند قاصة مثل أحلام مستغانمي في روايتها الثانية (فوضى الحواس) تمضي بعيدا في تقليد غادة السمان، فهي تفتن في تصوير تلك الطاقة الشبقية المتفوقة التي تملكها بطلتها الى الدرجة التي تحول حوادث الذبح التي يقوم بها الاصوليون في الجزائر الى مادة تبعث فيها مزيدا من الشهوة، فيعد كل مقفلة تثار لديها الرغبة في ممارسة الجنس. وان كان علم النفس التحليلي يتفق على العلاقة بين الجنس والقتل، فلنا ان نتردد في تخيل الجمع بينهما ضمن اطار رومانسي.

المرأة المثالية إن لم تعد الام الطيبة او الزوجة الوفية، او الحبيبة التي يمتنع اهلها عن تزويجها لبطل القصة الخسيسية، بل هي المثقفة المتفردة، التي تجوب الآفاق وتعيش لوحدها وتتوقف الجنس اكثر من الرجل. ولكن كاتبة مثل غادة السمان لم تقصر اهتماماتها على جانب واحد في شخصية المرأة، فهي قد استطاعت عبر طريقها الجاذبة والمثيرة للاهتمام، طرح مواضيع كثيرة ومنها مآزق المثقف العربي الذي تزوج لديه القيم ومعايير الحرية، وعالم الطالبات وربات البيوت وفتيات الحارة المترقيات وراء النوافذ، والمناضلات والمناضلين في صفوف الثورة الجزائرية والفلسطينية. ولكن المرأة المثقفة او التي تملك وعيا متقدما على بيئتها أكثر ما تستهويها. فهي بمقدورها التعبير عن حالة من التطابق بينها وبين النوع الكتابي الذي تخصصت به كتابة غادة السمان، وهو نوع من انواع البيوغرافي، ذلك لان المونولوج هو طريقة للتعبير عن الذات الكاتبة او للتقريب بين السيرة الذاتية والقصة. وهو ما يجعل كتابة غادة السمان تملك جاذبية خاصة عند القراء العرب، فالقارئ العربي يتعامل مع كتابة المرأة باعتبارها مذكرات شخصية، او هي السر المباح للكاتبات انفسهن. والحال انها تشبه الرسالة الموجهة اليه شخصيا، ومن هنا يحدث الخلل في العلاقة بين الكاتبة ذاتها وأبها. ومن هنا ربما نشأ سوء الفهم حول نمط الكتابة النسائية التي قيل انها تتمحور حول الذات وتتحرك في حقولها، وتعمل العالم الاوسع او القضايا الجدية والافكار التي تتعدى هموم الجسد والحب. والحق ان تلك الكتابة في الغالب تمضي عكس ما يقال عنها، فالكثير من الكاتبات يستجبن الى عادات القراءة السائدة عن أدب المرأة، فتصبح تجربة الحب وأدب الامتاع المرتبط باهتمامات القراء انفسهم ومنها القضايا السياسية الانية، من بين أهداف الترويج للكتاب. ومن هنا يحدث اللبس في الحديث عن الرومانس والكتابة النسائية، فالرومانس يقدو المصيدة التي تقع بها الكاتبة كهي تتوافق مع ذائقة القارئ، وهي المآزق المتجدد في قصة التعبير عن الذات في أدب المرأة، مثلما هي المآزق المتجدد لعادات قراءة أدب المرأة.

الدراسات الجاحظية بالمغرب

يحيى بن الوليد *

إن القراءة التجزيئية لا تنظر الى الخطاب النقدي والبلاغي باعتباره «وحدة سياقية صغرى» داخل «وحدة سياقية كبرى» هي سياق وحدة التراث عامة في تفاعل أنماطه، مما يجعلها قراءة «وصفية» لا ترقى حتما الى البحث في «النسق» الذي يشكل هذا الخطاب مقدار ما يوحد ويرسخه في تلك الدائرة من العلاقة التفاعلية مع باقي الخطابات الأخرى المشكلة للتراث. ولذلك فهي لا ترقى الى محاورة التراث وبالتالي إثراؤه على نحو يتم فيه إثراء الخطاب النقدي المعاصر ذاته. إن القراءة النسقية، التي سنعنى بها في هذا البحث، تحاول أن تشق لنفسها طريقا مغايرا وذلك عن طريق التعامل مع التراث باعتباره «كلا موحدا» ينطوي على نسق مخصوص يحقق هذه الوحدة. ونجد أكثر من ناقد باحث استطاع أن يعكس أفق هذه القراءة في خطابنا النقدي المعاصر، ومن دون شك بتفاوت حاصل بينهم. ونحصر هؤلاء في ادريس بلمليح ومحمد مفتاح ومحمد العمري وعبدالفتاح كيليطو الذين فتحو حقا أفقا جديدا للدراسات التراثية في المغرب بحكم تشبعهم بالتراث أولا ثم بحكم تمكنهم من المناهج الغربية الحديثة ثانيا. وهو ما يمكن توضيحه عن طريق دراسة خطاب كل واحد من هؤلاء. وبما أن هذا البحث يتمحور حول «الدراسات الجاحظية بالمغرب» فاننا سنركز أكثر على قراءة ادريس بلمليح لجانب من خطاب الجاحظ، غير أن هذه القراءة لن تحول دون استحضار قراءات أخرى (مغربية وغير مغربية) اهتمت بالموضوع نفسه وعلى رأسها قراءة عبدالفتاح كيليطو التي تضمنت اشارات كثيرة الى الجاحظ. وتهمنا هنا القراءة التي تستند الى «الحس الاشكالي» (للقراءة ذاتها) الذي هو قرين «النسق الثقافي» للمقروء.

* ناقد وكاتب من المغرب

ومن ثم فإن ادريس بلمليح لم يلج «قارة التراث» إلا من داخل فضاء الجامعة المغربية التي كان لها تأثيرها البالغ عليه مثل جل النقاد المغاربة سواء من مجالييه أو غير مجالييه. وهو تغلب عليه صفة الباحث الأكاديمي على صفة المبدع الروائي الذي اسهم حتى الآن بثلاثة أعمال روائية هي: «المرأة والبحر» (١٩٩٣) و«القصبة» (١٩٨٧) و«خط الفزع» (١٩٩٨). وعلى صعيد النقد الأدبي، الذي يهتما هنا، فإنه قد أسهم حتى الآن بأربع دراسات نقدية هي: «الرؤية البيانية عند الجاحظ» (١٩٨٤)، «البنية الحكائية» في رواية «المعلم علي» (١٩٨٥)، «المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب» (١٩٩٥)، و«القراءة التفاعلية» (٢٠٠٠). بالإضافة إلى ترجمته الموقفة لكتاب «نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس الهجري» لأحمد طرابلسي (١٩٩٣) الذي ظل منذ العام ١٩٤٥ ينتظر من يقوم بنقله إلى اللغة العربية.

ومن الواضح أن يستوفينا، في هذا البحث، كتاباه «الرؤية البيانية عند الجاحظ» و«المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب» لصلتهما بدقراءة التراث. إلا أن ما سنكتفي به هنا هو الدراسة الأولى المتعلقة بخطاب الجاحظ، لأنها في نظرنا، تعكس القراءة النسقية التي نسعى إلى الوقوف عندها ودراستها. غير أن هذا لا يحول دون القول بأن دراسة «المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب» لا تخلو من أهمية علمية، بل أنها أول دراسة من نوعها في الخطاب النقدي المغربي المعاصر وربما الخطاب النقدي العربي بالنظر إلى عدتها المنهجية وزااده المعرفي الجلي. بالإضافة إلى أن أغلب النقاد العرب لم يفرقوا - في نطاق قراءة التراث النقدي عند العرب - ماثرة قراءة النصوص النقدية «النظرية» مثل «عيان الشعر» لابن طباطبائي أو (نقد الشعر) لقدامة بن جعفر أو «منهاج البلقاء وسراج الأبداء» لحازم القرطاجاني، أو النصوص «التطبيقية» مثل «الموازنة» للأمدى أو «الوساطة» للفاضي الجرجاني. أما كتب الأخبار والطبقات والمختارات فغالبا ما تم استبعادها عن دائرة القراءة وإذا ما تم التعامل معها ففي الغالب من أجل الاستئناس بها في أثناء دراسة قضية نقدية معينة. أجل أن كتب الطبقات والأخبار والمختارات لا تعكس التصور النقدي بد «الإحكام النظري» ذاته الذي نجده في الكتب السابقة (النظرية والتطبيقية)، لكن مع ذلك فهي (أي «المختارات») تنطوي على تصور/ تصورات نقدية تستلزم قراءة منهجية استقصائية عميقة بدلا من تلك القراءة التاريخية التي لا ترقى إلى مستوى هذا الاستقصاء. ومن هنا فإن «حماسة» أبي تمام لا تخلو من «تصور نقدي مضمر» إن لم نقل من «تنظير نقدي» كما في شروح المروزي «للمحماسة» (١) ولا بأس من أن نستفيد هنا تلك العبارة المكرورة التي تذهب إلى أن أبا تمام في «حماسته» أشعر منه في شعره. إن أهمية دراسة «المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب» تكمن - في اعتقادنا - في هذا المستوى رغم

الطابع المنهجي الغالب داخلها. وستركز على دراسة «الرؤية البيانية عند الجاحظ» (١٩٨٤) التي تعكس بحق أفق القراءة النسقية، هذا إذا ما لم نقل أنها أول دراسة تراثية من نوعها في الخطاب النقدي بالغرب بسبب هذه القراءة التي سنحاول أن نتبين ألياتها والمفاهيم الداعمة لها. وهي بمفارقتها للمنهج التاريخي الوصفي تنفع في ذلك المتصل الذي يصلها بدراسة سابقة هي «محمد مندور وتنتظير النقد العربي» لمحمد براءة (١٩٧٩) وبأخرى لاحقة هي «الخطاب النقدي عند طه حسين» لأحمد بوحن (١٩٨٥). وفي كلا دراستي تدخل في نطاق نقد النقد التراث بشقيه البعيد (الجاحظ) والقريب (طه حسين ومحمد مندور). ولقد أجمع الباحثون المهتمون بالخطاب النقدي المغربي المعاصر على أن هذه الدراسات الثلاث مثلت «نقلة نوعية» داخل هذا الخطاب لأن السمة التي كانت غالبية داخله، هي الجمع والتحقيق وعدم وضوح المنهج. وقد تحققت هذه النقلة بسبب البنيةوية التكوينية التي حاولت هذه الدراسات الثلاث الإفادة منها، لكن بنوع من المرونة والتصرف والانتقائية. (٢) لقد كان رائد هذه البنيةوية لوسيان كولدمان (١٩١٣ - ١٩٧٠) وبحق، علامة على بدايات انطلاق الخطاب النقدي المغربي المعاصر الذي كان حتى ذلك الوقت يكرس الهيمنة الشرقية داخل الخطاب النقدي العربي.

وقد تقدم القول بأننا سوف نعني بالقراءة التي تنتظم «الرؤية البيانية عند الجاحظ» وصاحب الدراسة بدوره لا يفي وسط القراءة والعدة المنهجية التي توسل بها في دراسة خطاب الجاحظ انطلاقا من مفهوم «الرؤية البيانية». والقراءة أو «الوعي القرآني» (La conscience Quirani) بتحديد هانس جورج غادامير (٣) أحد أكبر المهتمين بالهرمينوطيقا التي سنحاول أن نفيد منها، هي ما يميز دراسة ادريس بلمليح، بل أن هذه القراءة هي مصدر أهمية هذه الدراسة ومكانتها داخل الخطاب النقدي المغربي المعاصر. فحدث القراءة أصبح لازما في الخطاب النقدي، بل أن القراءة عوضت النقد بسبب استراتيجيتها التي تسعى إلى الانصاف إلى النص وبالتالي إنتاج رأي معرفي حول موضوعها وذلك بدلا من السعي إلى الرغبة في السيطرة عليه على نحو ما كان يفعل النقد التقليدي. ونحن سوف ندرس هذه القراءة بالاستناد إلى عدة هرمينوطيقية تعتمد ثلاثة مستويات هي: أولا: الوحدة المنهجية، ثانيا: الموضوعية المنهجية، ثالثا: التاريخية. وهي كلها متوسطة للقراءة وقواعد ضابطة للتأويل الذي ينظم هذه القراءة، وكما أنها تسعف على دراسة الأساس المعرفي لهذه القراءة ومدى استجابتها للنسق الثقافي. للجاحظ. وفيما يتعلق بالوحدة المنهجية فإنها يمكن فهمها انطلاقا من مستويين: مستوى أول يتصل بقابلية النص النقدي (النظري) للتأويل، ومستوى ثان يتصل بالنظر إلى النقد باعتباره «وحدة سياقية صغيرة» داخل «وحدة سياقية كبرى» هي وحدة التراث

العرب» لأحمد الطرابلسي (١٩٤٥) و«البلاغة العربية في دور نشأتها» لسيد نوبل (١٩٤٨) و«البلاغة تطور وتاريخ» (شوقي ضيف (١٩٦٥) وفي تاريخ البلاغة العربية» لمحمد العزيم عتيق (١٩٧٠) و«البيان العربي» لبديري طليانة (١٩٧٢)... وصولاً إلى «البلاغة العربية» - أصولها وامتدادها» لمحمد العمري (١٩٩٩).

الرؤية البيانية عند الجاحظ

من الجلي أن ابن الخطيب الجاحظ حظي باهتمام كبير من الباحثين وأن إمكانات «الإضافة الجديدة» كما يتصور ادريس بلعيلج، في هذا المجال، ضيقة وعسيرة. وكما يلاحظ هذا الأخير اعمالا نسبيا لقضايا جوهرية تتعلق بالاهتمام الفكري متعدد الأبعاد الذي عرف به الجاحظ، ثم أن اعمالا يكاد ان يكون مطلقاً للربط بين فكرة البياني وفلسفة الاعتزال

التي آمن بها وانعكست في مجمل آثاره. والدراسة الوحيدة التي تستوقفه هنا هي «المناحي الفلسفية عند الجاحظ» لعلي بوملحم (١٩٨٠)، وهي الدراسة التي ستظهر في طبعة ثانية عام ١٩٩٤ تحت العنوان نفسه بعد أن ضم إليها صاحبها جزءاً آخر (ملحق لكتاب «رسائل الجاحظ الكلامية»). ويشهد باحثنا على هذه الدراسة ويعتبرها جديدة في موضوعها، إذ لم يسبق ان اهتم المصانرون بالجاحظ فيلسوفاً (٦). والحق أن الدراسة ليست جديدة في موضوعها، وإنما هي مستقلة فحسب؛ لأننا نجد اشارات كثيرة او فصولاً بأكملها حول المناحي الفلسفية في أكثر من دراسة عنيت بخطاب الجاحظ أجل لقد ركز صاحب الدراسة على المناحي الفلسفية في خطاب صاحب «الحيوان»، وبالأعتماد على منظور فلسفي يحاول الاستناد الى منظور فلسفي حديث يجمع بين الاتجاه الفلسفي النقدي الذي ينصب على موضوع المعرفة ذاتها من حيث أسسها وطرق الوصول إليها والاتجاه الفلسفي القيمي الذي ينصب على الاحكام القيمية. ولقد عرض صاحب الدراسة للمناحي الفلسفية عند الجاحظ (المنصبي الكلامي والاجتماعي والطبيعي والأخلاقي والفنوي)، مثلما عرض لمنهجية تفكيره، الا ان الملاحظ على الدراسة، ورغم اهميتها، انها أبعد عن القراءة النسقية. ويلحق ادريس بلعيلج هنا: «تناول (أي علي بوملحم) الجاحظ المتكلسف منفصلاً عن اتجاهه الفكري العام الذي هو فلسفة المعتزلة. ومنه أيضاً انه درس (المناحي الفلسفية) عنده دون أن يربط بينها، على أساس انها وحدات مستقلة لنسق فكري جاحظي ومعتملي، بحكم العلاقات المتبادلة بينها، لا بحكم المنهج الذي يعكسه حديث أبي عثمان عنها على مستوى الفكر والتعبير» (٧).

من الجلي أن ابن باحثنا سويرك على «الرؤية البيانية» عند الجاحظ، ومعنى ذلك انه «يركز على مثلث نقدي في خطابه، لكن ينسج من التصور الذي يسعى الى تلافيه «النظرية التجزئية» التي لا ترقى الى استقصاء النسق/ نسق الخطاب.

عامة كما سبق ذكر ذلك. وعلى المستوى الاول يتضمن النص النقدي بدوره ثنائية الظاهر والباطن، مثلما ينطوي على «الإيهام النقدي» الذي يلجأ إليه النقاد أحياناً لدوافع سياسية ودينية واجتماعية متعددة. فالنص النظري (Theoretical) وضمنه النص الفلسفي، مثلاً، شاهد على تعددية للتأويل. والمثال على ذلك «كوجيطي» ديكرات وما لقيه من تأويلات متعددة داخل الفكر الفلسفي الغربي امتدت الى الترجمات العربية نفسها على نحو ما يفرض لها طه عبدالرحمن في الشق الأخير من الجزء الاول «الفلسفة والترجمة» (١٩٩٥) من مؤلفه «فقه الفلسفة». وفي ثقافتنا العربية نجد نصوصاً كثيرة تثبت تعددية مثل «نظرية النظم» عند عبدالقاهر الجرجاني و«مقدمة» ابن خلدون و«في الشعر الجاهلي» لطه حسين... الخ. لكن هاهنا تطرح تلك الفكرة التي مفادها ان التأويل في النص الفلسفي، او النظري عامة، أكثر انضباطاً منه في النص الأدبي. (٨)

وفي هذا المنظور فإن خطاب الجاحظ قابل للتأويل، فهو أكثر الترائين قابلية للتأويل، بل ان التأويل هو فنه ا «ان فن التأويل هو فن الجاحظ» (٩) وهذا ما يفسر لنا كثرة الدراسات التي عنيت بخطابه اعتماداً على وجهات نظر مختلفة ومناهج نقدية متباينة، وهو ما استشره صاحب «الرؤية البيانية» أيضاً مما جعله

يقدم «عرضاً نقدياً» (يتبعه) لهذه الدراسات بعد ان قسمها الى قسمين: دراسات تهتم بحياته الجاحظ وثقافته وعصره وتراثه مثل «الوسط البصري وتكوين الجاحظ» لشارل بيلات (بالفرنسية ١٩٥٣، الترجمة العربية ١٩٦١) و«الجاحظ حياته وآثاره» لطه الحاجري (١٩٦٢). ويمكن ان نضيف الى هاتين الدراستين دراسات أخرى يستأنس ببعضها باحثنا مثل «الجاحظ» لخليل مردم (١٩٣٠) و«أدب الجاحظ» لصسن السندوبي (١٩٣١) و«الجاحظ» لحنا الفاخوري (١٩٥٣).

«الجاحظ ومجتمع عصره» لجميل جبر (١٩٥٨) و«الجاحظ والحاضرة العباسية» للدكتورة وديعة طه النجم (١٩٦٥) و«الجاحظ في حياته وأدبه وفكره» لجميل جبر (١٩٦٨) و«أبو عثمان الجاحظ» لمحمد عبدالمعزم خفاجة (١٩٧٣)... الخ. ودراسات اهتمت بجانب خاص من فكر الجاحظ وأدبه مثل «النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ» لأب فيكتور شلحت اليسوعي (١٩٦٤)، و«المناحي الفلسفية عند الجاحظ» لعلي بوملحم (١٩٨٠) (وسوف نتحدث عنه فيما بعد) ومن قبلهما «النشر ودور الجاحظ فيه» لعبدالحكم بلع (١٩٥٥)... الخ.

بالإضافة الى الدراسات التي اهتمت بالجاحظ ضمن منحى او شكل نقدي ادبي فيه الجاحظ بدوره مثل «مفاهيم الجاحظية والسنسقد في أدب الجاحظ» لميشال عاصمي (١٩٧٤) و«مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين» للشاهد البوشيخي (١٩٨٢)... الخ. دون ان تغفل الدراسات التي اهتمت بالجاحظ ضمن حيز تاريخي مثل «نقد الشعر عند

إن فن

التأويل

هو فن

الجاحظ

الخولي في كتابه «مناهج تجديد»، بل أن منهج الجاحظ احدى علامات التجديد في العقل العربي.

وحاصل الكلام، مما تقدم، أن ادريس بلمليج من القائلين بـ«النسق» في خطاب الجاحظ رغم تبهرت أقواله وأحكامه، وهو ما عبر عنه - في نص التقديم - بمحاولة العثور على «منطق» دخلي لثراث الجاحظ يضم الجهد البلاغي عنده. (٢١) ثم إن النتائج التي توصل اليها كقوله بشرح ذلك.

اما الوجه الثاني للوحدة المنهجية فهو لا يقل أهمية عن الوجه الاول، ويتصل بالنظر الى التراث النقدي والبلاغي باعتباره «وحدة سياقية صغرى» داخل «وحدة سياقية كبرى» هي التراث عامة. والواقع ان عميد الأدب العربي كان قد أثبت هذه العلاقة منذ عشرينيات القرن العشرين عندما اشار الى الحاجة الى الفلسفة وفروعها لفهم المتنبي وأبي العلاء المعري، بل تطلب الامر علوم الدين كلها والنصرانية واليهودية ومذاهب الهند في الديانات لفهم شعر أبي العلاء المعري، ويضيف ان «همزية» أبي نواس لا تفهم دون الاطلاع على المعترلة عامة والنظام خاصة (٢٢).

مضامين القراءة لثراث الجاحظ

ويبقى إذن ان نسأل عن مضامين قراءته لثراث الجاحظ، مما يقودنا الى المستوى الثاني او المتوسط الثاني الذي عبرنا عنه بـ«الموضوعية» و«النسبية».

وفيما يتعلق بالموضوعية والنسبية فهما وجهان لصفة واحدة مؤداها ان القراءة طرف تقضي للاسقاط، لهذا ربطنا بينهما بهذا الشكل، ولتقريبهما أكثر نعرض لكل واحدة منهما على حدة، وبعد ذلك نقف عند أسس قراءة ادريس بلمليج وبعض الانتقادات التي يمكن أن توجه اليها. وتشير الموضوعية الى ان حدث القراءة يتضمن عناصر اساسية هي: القارئ والمقروء والانساق التي تصل ما بينهما، ثم ان حضور الموضوعية في القراءة رهين الحضور الفاعل لهذه العناصر في علاقاتها المتكاملة (٢٣). وإذا ما انتفى هذا التكامل فان القراءة تميل الى طرف دون آخر سواء كان القارئ او المقروء، وتمثل الحالة الاولى القراءة التاريخية التي تسعى الى التأريخ للنقد خاصة اذا كانت تفتقد للاستقصاء الدقيق للمعطيات التاريخية والمنهج المتكامل في المعالجة، فهذه القراءة تلغي «الوحدة الجزئية» القائمة بين الذات والموضوع أي تلك الوحدة التي تجسم من الصفات بعض المقروء في الحدث التاريخي-اللفظي للقراءة (٢٤) وهو ما يعبر عنه في الدراسات الهرمينوطيقية بـ«التفاوت» (Intersubjectivity) أو «الرابطية الرمزية» (Noeud symbolique) التي لا تكف الهرمينوطيقا عن استجلائها (٢٥). وأما الطرف الثاني للنقص للقراءة التاريخية فهي القراءة التي تسعى الى - بتعبير جابر مصغور - «النبات» «العصر» الخاص بالقارئ والاحاح بالتالي على دوره. وهي قراءة لا تظل من اسقاط، هذا اذا ما لم تقل بأنها تصف تأويل النص التراثي.

وقبل ذلك، وحتى نبقي في نطاق المستوى الأول من «الوحدة المنهجية» ومدى قابلية النص الجاحظي للتأويل، فانه لا بأس من الحديث عن الصعوبة التي يستشعرها اغلب دارسي خطاب الجاحظ. ومن ثم فان الكثير من الدراسات التي عنيت بخطاب الجاحظ تكاد ان تجمع على عدم التنسيق والتبويب في كتابته وسرده واختياراته العلمية. وتختلف الآراء حول هذا النقص، اذ هناك من يرى انه يؤدي بالسقار الى الخفوض والتشويش (٨)، وهناك من رأى انه أساء اساءة كبيرة الى كتبه (٩)، بل وحد من قيمتها (١٠). ويرد البعض هذا النمط التعبير الى العصر الذي عاش فيه الجاحظ، اذ كان هذا العصر يفقد الى التعقيد والتناول المنظم (١١). وفي هذا الصدد يمكن أن نشير الى ما ساء أمد الطرابلسي بـ«كتب الأدب» التي شهدا بداية القرن الثالث الهجري، و«الأدب» هنا من حيث هو مجموع العلوم الدنيوية بعيدا عن اللاهوت والفلسفة والتشريع (١٢)، والأمله على ذلك الكتاب «البيان والتبيين» للجاحظ و«عيون الأبحار» لابن قتيبة و«الكامل» للمبرد (١٣). في حين رأى البعض في هذا «اللاتنسيق» «عجزا ذاتيا» كان نتيجة للمرض (الفالج النفسي) الذي ألم بالجاحظ في أواخر حياته (سنة ٢٤٧ هجرية)، يقول علي بولمحم هذا: «إذا كان الجاحظ لم يذكر سبب عجزه عن التبويب والتنسيق، فأننا نعرف ذلك السبب بالقياس على ما قاله في أماكن أخرى من كتاب البيان والتبيين وكتاب الحيوان. نجده في كتاب الحيوان يعتذر عن الاستطراد وعدم التدقيق والتبويب بالمرض الذي كان يعاني منه في أثناء تأليف الكتاب وهو مرض الفالج ومرض النقرس. وإذا كان كتاب البيان والتبيين قد تم بعد الفراغ من كتاب الحيوان فمعنى ذلك ان المرض نفسه الذي أساء الى التبويب والتنسيق في الحيوان قد اساء الى التبويب والتنسيق في كتاب البيان والتبيين» (١٤).

وفي هذا الصدد يتصور شارل بولات ان «التفكك» و«التكرار» هما مصدر «روعة» كتب الجاحظ (١٥).

وإذا كان محمد عابد الجابري يتحدث عن «التصميم المنطقي المضمّن» في كتاب «البيان والتبيين» فان كان العلامة أمد الطرابلسي يرى ان في مجمل ابواب الكتاب مزجا اعطائيا بين الشعر والنثر (١٦) ثم ان مفكرا نابها في حجم عيود الله العروبي بينهما - ولو في اشارة موجزة - الى ان الجاحظ كان يتلذذ بالناقش، ولم يكن يهمه ان يصل الى نتائج (١٧). وفي الوقت نفسه لم يسق الجاحظ الصور الفنية في تعريفات وتحديدات، فقد كان مشغولا بايراد النماذج البلاغية، ولعلنا نرى توضيح دالة المثال على القاعدة البلاغية التي يقرها (١٨) فهو لا يرق بالتعريف دائما (١٩). ويعود ذلك الى نظرتة للحياة بشكل عام اذ لم يكن مولعا بتقسيمها، ولم يكن عبدا لمصطلحات او تناقضات، وكانت حركة حياته عنده فوق النظر المنطقي والفلسفي (٢٠). الا ان القول بانها كانت يتلذذ بالناقش لم يجعله «سوفسطائيا»، لأن ثمة منهجا في تفكيره كما يقرر ذلك أمين

الاجتماعية التي أخذت بهذا الاتجاه الفكري. بكلام آخر: تفسير بنية الفكر الاعترالي في ضوء الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي أنتجتها، فكانت خلاصته ان الفكر الاعترالي كان عقيدة الطبقة المتوسطة في المدينة العربية القديمة. فهذه الفئة أمنت بالاعتزال مذمبا وعقيدة، وسعت الى نشره والدفاع عن امام تيارات فكرية مخالفة ومعارضة.

من الجلي اني أننا ازاء ثلاث بنيات، هي: «الرؤية البهائية» للعالم عند الجاحظ ومن حيث هي بنية متماسكة، وبنية الفكر الاعترالي، وبنية العلاقات الاقتصادية والاجتماعية التي عاش الجاحظ وزملائه من أهل الاعتزال في شبكتها. وكما ان باحثنا يصل ما بين هذه البنيات الثلاث بواسطة البنيوية التكوينية، غير ان هذا لا ينفي ابداء بعض الملاحظات الناجمة عن توظيف هذه البنيوية. لكن قبل ذلك لا بد من التوقف عند القسم الثاني الذي افاد فيه الباحث من السيمياء المعاصرة التي قادته الى ان التصور البنيائي للعالم عند الجاحظ كان يتضمن «نظرية لغوية»، لا تقف عند حدود الانسان فحسب، بل تمتد الى الحيوان ثم الكون كذلك. ومن هذه الناحية فقد استطاع باحثنا، وبشهادة العالم الجليل أجد الطرابلسي في نص التقديم، ان يستخلص من أقوال الجاحظ المبعثرة - هنا وهناك في كتبه ورسائله - نظاما اشاريا متكاملا أصيلا استطاع ان يقرأه في ضوء السيميائيات الدلالية والتواصلية المعاصرة. (٢٧) فتوصل الى ان سيمياء الجاحظ جمعت بين محاولتين اثنتين لفهم منطق العالم الذي هو منطق اشاري: سيمياء دلالية تشكل النصبية او الحال وسيلتها التعبيرية الاساسية، وسيمياء تواصل تعدد اللغة (البشرية) أهم ادواتها. لقد عد اللغة أهم وسيلة بين وسائل البهائي الفهم، بل يصح اعتبارها أصلا لفروع هي: النصبية والعقد والاشارة والخط (٢٨)

إن الحديث عن ثابت الاعتزال في «الرؤية البهائية» عند الجاحظ - كما افترأ ادریس بلمليح - لا بد - في نظرنا - من أن يطرح صعوبات جمة، ومرد ذلك الى طبيعة الاسلوب الذي اعتمدته الجاحظ في كتاباته، ثم كتبه الكثيرة التي بلغت ٣٦٠ كتابا حسب ابن الجوزي (٢٩) وقد ضاع أغلبها. غير ان هذا لا يحول دون الحديث عن اعتزاله. ولعل أول فكرة نبغني فيها التأكيد عليها في أثناء الحديث عن اعتزال الجاحظ هي كون أن أدب في المقام الاول، أو بالأحرى انه «سيد الكتاب بالعربية بلا منازع»، وشيخ أدباء العرب بلا مرافع، كما يصنفه حسن السنوسي (٣٠) ونحن نقول بهذه الفكرة لأن صورة الجاحظ المفكر غلبت على صورة الجاحظ الاديب في قراءة ادریس بلمليح، الا ان هذا لا ينفي البتة الحديث عن تأثير «الرؤية الاعتزالية» في هذا الأدب. إن أدب الجاحظ وفنه، وما يقرب الاتفاق منه، كما يقول أمين القولي، أغلب من علمه، وأبرز من تناوله العلمي، فيبقى بعد ذلك كلامه الذي هو بحثه الديني أو الطابع الفلسفي والنظر العقلي. (٣١) غير أن تأثير المنهج الكلامي في أدب الجاحظ غلب على اتجاهه الأدبي وصيغه. (٣٢)

ويمكن حصر قراءة ادریس بلمليح ضمن القراءة الثانية، لكن من خارج دائرة الاسقاط، فقرأته لا تخلو من التأكيد على «عصر القارئ» لكن بقوة من «المرونة» التي تنأى عن تلك «العصرنة» (عصرنة التراث) التي تخل ينسق التراث. انه يستعين بدي سويسر وبفنيخست وتودوروف. لكن دون ان يجعل من الجاحظ أحد هؤلاء، فهو يستعين بتصوراتهم وآرائهم لدراسة «الرؤية البهائية» عند الجاحظ ومحاولو التكيف بالتالي عن تصورات جديدة فيها. وفي هذا الصدد اهتدى باحثنا الى البنيوية التكوينية التي اقترح بها لدراسة هذه الرؤية (من حيث هي «رؤية للعالم»)، وعلم اللغة الحديث والسميائيات المعاصرة لدراسة ما سماه «سيمياء الجاحظ» داخل هذه الرؤية. فالخلاصة هنا هي ان الجاحظ صاحب رؤية بانيية للعالم قابلة لان تقارب بمعطيات اللسانيات والسميائيات. ثم ان باحثنا يقول - في نص التقديم - ان ما يسعى اليه هو «التفكير على المنطق الداخلي» الذي يضمن فهم الجهد البلاغي عند الجاحظ أكثر من سعيه الى تطبيق المنهج على خطابه. (٣٦) ومن دون شك فان سؤال المنهج بطرح باحاج خصوصا واننا نقصد هنا الى المنهج بمعناه الفلسفي العميق أي المنهج من حيث أسسه التصورية والفلسفية، وليس المنهج من حيث هو مجرد «طريقة ديدكتيكية» نرسمها بشكل مسبق لكي نصل الى نتائج جاهزة. فسؤال المنهج هنا جدير بابرار معالم «القراءة النفسية» وما يمكن ان يعترها من قصور في حالة عدم مراعاة «تاريخية» المفهوم متمثلا في تراث الجاحظ المشروط بـ «مجال التداولي» المخصوص.

قلنا سابقا ان صاحب الدراسة يعتمد البنيوية التكوينية المدعومة بالانتقاء والتصرف، مما جعله يستعين بالسيمياء المعاصرة. فكانت الحصيلة - على مستوى تدوين الكتاب - قسمين لدراسة «الرؤية البهائية»: قسم يعتمد فيه البنيوية التكوينية، وقسم ثان يعتمد فيه السيمياء المعاصرة. ويتوزع القسم الاول الى ثلاثة فصول يدرس فيها «الرؤية للعالم» عند الجاحظ، وذلك اعتمادا على ثلاث خطوات هي:

أولا - تحديد عناصر هذه الرؤية وتوضيح تلاحمها، ويحصر هذه العناصر في: العالم، الحيوان، الانسان. وبعد ذلك يخلص الى ان العنصر الأساسي الذي يوجد هذه العناصر/عناصر الرؤية فيجعلها منظومة ونسقا هو البيان (ضابط الرؤية). من هنا تكون - مع باحثنا - إزاء رؤية بانيية تختص طابع بنية فكرية، ويكون بالتالي جميع ما قاله الجاحظ عن البيان راجعا في أصله الى تصوره العام للعالم تصورا بانييا.

ثانيا - وبعد تحديد الأجزاء المستقلة للبنية والعلاقات التي تجعل هذه الأجزاء كلاً متناسقا ومنظما، تأتي مرحلة دمج هذه البنية في بنية أكثر شمولاً واتساعاً هي فلسفة المعتزلة باعتبار ان «الرؤية البهائية» للعالم هي احدى عناصر هذه الفلسفة.

ثالثا - دمج فلسفة هذه الفرق في بنية أكثر اتساعاً هي الفقة

والشاعفي في مجال وضع قوانين لتفسير ذات الخطاب، ولكن بطريقة الخاصة في الكتابة. وبعد ذلك يطرح فكرة في غاية من الأهمية تتصل بقضيتي «الفهم» و«الافهام» أن لم يكن الجاحظ معنيا بقضية «الفهم» فهم كلام العرب وحسب، بل لقد كان مهتما أيضا، ولربما في الدرجة الأولى، بقضية «الافهام»، افهام السامع واقتناعه وقمع الجادال وإفحامه. إذن هو يستجبه باهتمامه غير اتجاه الشاعفي الذي كان يهتم بالدرجة الأولى قصد «المتكلم» في القرآن والسنة. أن ما يشغل (أي الجاحظ) أساسا هو شروط انتاج الخطاب وليس قوانين تفسيره. ومن هذا المنطلق يتصور مفكرنا- كما لاحظنا سابقا- أن كتاب «البيان والتبيين» ينطوي على «تصميم منطقي مضمر» عرض من خلاله صاحب «العملية البليانية» بمختلف مراحلها منتقلا من شروط «الارسلان الجيد» الى متطلبات الحصول على «الاستجابة المروجة»، ويحصر هذه الشروط في: ١ - ملاقة اللسان. ٢ - حسن اختيار الألفاظ. ٣ - كشف المعنى. ٤ - البلاغة (التوافق بين اللفظ والمعنى). ٥ - سلطة البيان (تأثير الكلام على السامع). (٣٨) ويمكن أن نشير هنا الى الملاحظة المركزة لعلي أواميل التي تقول إذا كان الجاحظ يمزج في محاولاته التخضيرية للبيان بين التحليل الغني والاحتجاج الديني فإن مفهوم البيان عند الشاعفي مفهوم ذهني أصلا. (٣٩) وقيل أن نفرغ من قراءة محمد عابد الجابري للفكر البلياني عند الجاحظ فإنه لا بأس من إيجاز الحديث عن قراءة تبدو قريبة من قراءة مفكرنا التي انتهت الى هيمنة «الافهام» في «تخضير الجاحظ» وتقتصد هنا الى قراءة محمد العمري المتضمنة في كتابه «البلاغة العربية» (١٩٩٩). ويميز داخل البيان (بيان الجاحظ) بين «مستوى معرفي عام» يتعمق في «الفهم» (الوظيفة الفهمية) و«مستوى اقناعي تداولي خاص» يشمل في «الافهام» (الوظيفة الاقناعية). ويخلص الى أن المستوى الثاني «البلاغي» (كما ينعته) مستوى من مستويات المستوى الأول «اللغوي» و«السمياني». وحاصل الكلام أن قراءة محمد العمري تدرج الجاحظ ضمن النظرية البلاغية (بلاغة الخطاب)، وتكشف عن غلبة للجاحظ المفكر والمفكر البلاغي، إضافة الى البعد «الكوني» الذي يلحقه باحثنا ببلاغة الجاحظ (٤٠).

لقد دافع الجاحظ عن الاعتزال بكل خلاص. (٤١) واعتنقه دفعة واحدة وحضر انتصاراته المؤقتة، وكان يشعر دوما دوره التحريري وحيويته في محاربة الامداد الناشئ في قلب الاسلام من جهة والتأثيرات الفارسية من جهة أخرى، كما أصبح في أواخر حياته شاهدا بصيرا على انحطاط هذا المذهب. (٤٢) وهو ما مستغرق إليه لاحقا. وبمعنا الآن أن نشير الى أن الجاحظ رغم اعتناقه «الحزب المعتزلي» فإنه لم يستفد من الوضع. لقد رشح لمنصب رئيس ديوان الكتّاب، فقبله على مضض، ويعتد في تلك الوظيفة ثلاثة أيام، ثم فر تاركا ببروقراطية الدولة للمتدربين عليها والمتفعلين بها. (٤٣) ولو ثبت في الديوان كما تصور شارل

وربما، وقبل الحديث عن تأثير المنهج الكلامي هنا، توجب علينا النظر الى «الرؤية البليانية» في مستواها الاستمولوجي الصرف. مما يقودنا الى النظر الى هذه «الرؤية» في ضوء «نظرية العقل العربي»، تلك الرؤية التي تعكس جانبا مهما من «طور» هذا العقل أن لم نقل «ثقافة استمولوجية» داخله بالنظر الى كتابات الجاحظ، ولا غرابة في أن يشبه بولنير العرب مرة (٣٣) واسطو العرب مرة ثانية (٣٤) وأن يوصف بالكتّاب العربي الأكثر استحقاقا لماهية الانسية حتى وإن كان اطلاق هذه الماهية عليه ليس ضروريا لدعم مجده كما يقول شارل بيلات. (٣٥) بالإضافة الى أن العصر الذي عاش فيه الجاحظ أطلق عليه «عصر الجاحظ»، بل أن أدبيا كبيرا ظهر في القرن الرابع للهجرة وهو ابوحيان التوحيدي لقب به الجاحظ القرن الرابع... الخ. وحتى نعود الى موضوعنا فإن «الرؤية البليانية» تقع في صلب «النظام المعرفي البلياني» للعقل العربي. وهو العقل المعرفي الذي بلورته وكرسته العلوم العربية الاسلامية الاستدلالية الخالصة التي يحصرها المفكر محمد عابد الجابري في النحو والفقه والكلام والبلاغة. إن صاحب «نقد العقل العربي» يقدم حقا خلاصات دقيقة تفيدنا هنا في الكشف عن المستدات المعرفية «لرؤية البليانية» عند الجاحظ ومن هذه الناحية فإن أول خطأ كبير- في نظره- أن يعتقد الباحث أن الاهتمام بالبيان، بأساليبه وآلياته وأصنافه، كان من اختصاص علماء البلاغة وحدهم، هؤلاء هم الذين جعلوا من «علم البيان» احد الاقسام الثلاثة التي ينقسم اليها علم البلاغة العربية (علم المعاني، علم البيان، علم الابدع). فالبلاغيون- كما يواصل مفكرنا- الذين اتجهوا هذا الاتجاه كانوا آخر من ظهر على مسرح الدراسات البليانية، كما أن تصنيفهم ذلك لعلوم البلاغة لم يقرر بصورة نهائية الا في مرحلة متأخرة وبكيفية خاصة مع السكاكي المتوفي سنة ٦٦٦ هـ. (٣٦) فالبيان «اسم جامع» يفيد «الافهام» أو «التبليغ» أو «الفهم» والتلقي، وكيفية عامة «التبيين» (٣٧) ويقود التحليل الاستمولوجي مفكرنا إلى أن يفرق بين الجاحظ والشاعفي، لينتهي الى أن الاول طور البحث البلاغي والثاني نشأ البحث البلاغي، دون أن نغفل أن الجاحظ عاش بعد الشاعفي مدة تزيد على خمسين سنة، ولغاية مما تقدم أن يثبت مفكرنا تقسيما آخر رافق البلاغة «في نظره» منذ قيامها بحيث انقسمت الى قسمين: قسم يعني «بقوانين تفسير الخطاب»، وقسم يهتم «بشروط انتاج الخطاب». ويتصور أن الاهتمام بالتفسير يعود الى زمن النبي (صلى الله عليه وسلم) والصحاب، فيما الاهتمام بوضع شروط لانتاج الخطاب البلاغي المبني لم يبدأ إلا مع ظهور الأحزاب السياسية والفرق الكلامية بعد حادثة «الحكيم» حينما أصبحت الخطابة والجدل «الكلامي» من وسائل نشر الدعوة وكسب الانصار وإفحام الخصوم. ومن ثم فإن الجاحظ كان يركب في يقوم في مجال تحديد شروط انتاج الخطاب البلياني بمثل ما قام به

ببلاط لتقديم خدمات جليلة، ولكنه لم يكتف فيه الا تلك الآيام المعبودة لعدم استطاعته الخضوع لنظمه وتقاليده.(٤٤) لقد وضع الفكر الكتابية، أو «محنة الأدب» كما يصفا على أولمب في اثناء الحديث عن الموضوع نفسه.(٤٥)، قبل المنصب والوظيفة. بل انه كان يحترق الوظيفة والموظفين، وقد بلغ به الأمر في هذا التحقير ان دخل يوما ديوان المكاتبات فرأى قوما قد صقلوا ثيابهم، وصفنوا كاساتهم، وشوا طرهم، فقال: هؤلاء كما قال الله تعالى: «فأما الزبد فيذهب جفا» ظواهر نظيفة ويواظن سخيفة.(٤٦)

وفي موازاة ذلك خدم الجاحظ «القضية العباسية» بشكل عكس صورة «المفكك النقدي». فذات المبدأ الذي جعل المعتزلة على ممارسة سائر الاديان، حملهم أيضا على مكافحة الفرق والأحزاب الإسلامية الأخرى. وكان الجاحظ الداعية الأولى في هذا السبيل، لاسيما وان مصلحة العباسيين كانت تقضي بذلك. وبين هذه الفرق والشيع والأحزاب انتقد الجاحظ خصوصا الشيعية والرافضة والاموية والشعوبية.(٤٧) بل انه اشاع عن الاعتزال حتى في تلك الفترات التي دخل فيها في لحظات الضعف والانكماش ليعزل زهاء قرن ونصف القرن من الزمان تقريبا (١٠٠-٢٢٧ هجرية) مدرسة فكرية ذات سيطرة عقلية في بلاد الاسلام، وذلك مع مجيء هذه المتوكل سنة ٢٢٢ هجرية الذي سيعكس ما عبر عنه محمد عابد الجابري بـ«الانقلاب السني»(٤٨)، ذلك «الانقلاب» الذي سيقرب عنه الامعان في اضطهاد رجال المعتزلة وأفكارهم.

إلا ان الجاحظ استطاع في كل هذه الخدمة ان يحافظ على شخصيته المستقلة، لانه لم يخدم القضية العباسية وحدها بل خدم عقيدته المعتزلية أيضا. لقد «فلسف الاسلام واسلم الفلسفة». ورغم انه كان معتزليا يؤرخ للاعتزال ويوضح مفاهيمه، ويؤد عنه، فانه لم يستطع أن يحبس نفسه ضمن اطار مبادئ الاعتزال، بل ينطلق منها، ويخرج عليها، ويأتي بأراء تميزه عن شيوخ المعتزلة حول مسائل النبوة والامانة والمعرفة والعروة.(٤٩) لقد أخذ بمبادئ الاعتزال الخاصة (الوعد العدل، الوعد الوعيد المعتزلة بين المعتزلة) الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، لكنه اختلف عن سائر المعتزلة بأراء خاصة انفرد بها مما جعله على رأس فرقة مميزة من فرق الاعتزال دعيت بـ«الجاحظية» نسبة الى اسمه. الا ان الجاحظ، ورغم كتاباته الكثيرة في شؤون الدين، ورغم توجهه نظراته الفلسفية توجيها دينيا، ما حظي مرة برضى الأئمة الذين لم يكونوا يشقون كثيرا بقوله ويخشون دوما زيات فعله وبعثه.(٥٠) بل لقد رماه خصومه بالزندقة مع انه حارب الزندقة بلا هوادة، ولا تقع في جميع آثاره على كلمة تدل على شكه في الله او تعالاه الدين.(٥١)

وبما أن «الرؤية البائية»، كما يخوض فيها ادريس بلعلج، هي، في العمق، «رؤية للعالم، ضابطها «البیان» فانه لا بأس

من ان تلقت الى ثابت ثاب يتجاوب مع ثابت «الحس الديني» في هذه الرؤية. ويتعلق الأمر هنا بـ«مناهضة الشعبية» التي حضرت بقوة في «رؤية الجاحظ» الا ان باحثنا لا يوليها حقها من الدراسة والتعميق، وهي الفكرة التي نريد شرحها من بعض الجوانب. فدروية الجاحظ لم تكن تطلو من «محين» في حقل الصراع الذي ولجه. فالقول بالاعجاز في النظم (نظم القرآن) كانت الغاية منه هي التأكيد على تميز القرآن عن كتب الحكمة الفارسية وأشياها. فالجاحظ لم يلج حقل دراسة الاعجاز إلا بعد ان تقفرت مصادره وتوزعت على الكتب المقدسة بوجه عام وتاريخ العرب والأساطير الشائعة، وما اتصل به من علوم الهند وفارس واليونان.(٥٢) ويوازي الاعجاز على صعود النقد ربط الجاحظ بين الشعر والعرف والشعر والغريزة. وفي هذا الصدد فان الدارس- كما يعلق احسان عباس- بأسف لأن الجاحظ لم يفر للثق كتابا خاصا أو رسائل، وانه اورد ما أورده من نظرات عرضا في تضاعف كتبه «الحيلان» و«البيان والتبيين». ويستخلص احسان عباس أن تصور الجاحظ للشعر في الجماعات يعتمد على ثلاثة عناصر، هي: الغريزة (أي الطبع العام الموالي للشعر) والبلد (أي البيئة) والحرق (أي الصلة الدمية).(٥٣) وفي جميع الأحوال فانه لم يكن خارج دائرة الدفاع عن الموروث العربي ضد الشعبية. ويمكن التركيز هنا على موقفه من المثقفين في عصره حين أخذ عليهم قلة انصرافهم الى الفكر رغم تهيب الجو الملائم لأزدهار، كما أخذ عليهم انصرافهم الى شؤون اللغة فهدوا أدمتتهم قواعد وجوازات صرفية ونحوية حتى لم يعد

مجالا للعناية بالقضايا المفيدة... إلا أنه أغشى على الانصراف الى جميع الشعر القديم لأن ضرورة الرد على الشعبية اقتضت هذا العمل، ولم يتوان هو نفسه عن القيام بهذه المهمة في كتابه «البيان والتبيين»(٥٤). فانه في الميزة الأولى التي خص بها العرب وهي ميزة الفصاحة، اما الميزة الثانية فهي ميزة الكرم. وربما انه بالأضداد تتمامن الأشياء، أو أن «حقارة البخل» في كتابه «البخل» الذي ألفه في آخر عمره ويعد احد اهم الكتب في الثقافة العربية الكلاسيكية. وأكثر البخل» هم من غير العرب، والغاية من ذلك هي أن يعظم من شأن هؤلاء عن طريق المقارنة بينهم. أجل هناك من رأي أن الجاحظ، في «البخل»، سخر من نفسه ومن أصحابه ومن الناس جميعا، إلا أن ما يهمنا هنا، ضمن «رؤيته»، جعلته على الشعبية التي جعلته يمتدح جود العرب ويظهر بخل الموالى. ان الجاحظ لا يصور بخله في المطلق، بل ان أوضاع معينة تكشف عن بولطتهم.(٥٥) نعم هنا فان كتاب «البخل»، وعلاوة على كون انه يمثل نوعا جديدا في الأدب العربي، لا يمكن أن ينحصر في تصوير أخلاق الناس والمجتمع الاسلامي في حياته العادية فحسب، وكما ان عالم البخل» لا يتصل بمجرد «فلسفة اجتماعية» للجاحظ مفادها ان الواقع

تأصيل الكتابة

عند الجاحظ

كان يوازيها

تأصيل القراءة

الاجتماعي عنصر هام في التطور الانساني (٥٦) إن الجاحظ - هنا- ينصب نفسه- كما يقول شارل بيلات وهو صاحب الملاحظة السابقة- للدفاع عن العرب واجدا فيهم فضيلتين اساسيتين، هما: الفصاحة التي أطراها في كتاب «البيان والتبيين»، والكرم الذي أطراه في كتاب «الخلاصة» (٥٧).

نخلص الآن الى تاصيل الكتابة عند الجاحظ التي كان يوازها تاصيل القراء، -هنا هنا كان «بيناه الجديد» كما ينعته مصطفى ناصف في كتابه «مساویر مع النثر العربي». ومن هنا كان المروج من ثقافة الشعر الى ثقافة الكتابة كذلك، وهو خروج من دائرة التعظيم الى دائرة الملاحظة (٥٨) والبيان الجديد بقراً أكثر مما يسمع، يهبط عن الصداقة لا من التعليم الخشن (٥٩) وصداقة القارئ لم تكن واضحة في البيان المأثور الذي لا قارئ فيه، وإنما السامع أولى بالرعاية من القارئ (٦٠) لقد أراد ان يهذب البيان فلا يصوت ولا يصوح ولا يصرخ ولا يترأف (٦١) تلك إذن هي «ثقافة الكتابة

الجديدة» التي سعى اليها الجاحظ، وكانت مهمة هذه الكتابة هي تصوير نشاط المدينة المضطرب المائج الجذاب، هذا العالم المتغير (٦٢) مخلفاً كانت هذه الكتابة تستند الى السرد الذي اتقنه الجاحظ وأحبه وحامه من المزالق وأبعده عن اللثب وراء الزين والكلمة والافتقار والاستحواذ. كان من الممكن ان يعنى صاحب «الرؤية البهانية» عند الجاحظ بهذا القارئ الذي اغتنى به الجاحظ وكان يفكر فيه أثناء الكتابة، لكن شيئا من هذا لم يتحقق. ويمكن ان نرصد ذلك الى المنظور الساسي والسيمايني الذي استند اليه باحثنا في تدبر دلالات الجهد البلاغي عند الجاحظ، اضافة الى تغليب الجانب الفكري للجاحظ ضمن «رؤيته البهانية». أجل ان السيميانيات أوت بدورها أهمية للقارئ، لكن من أجل وضع نظرية للنص وليس للقارئ. ومعنى ذلك ان القارئ ونشاطه كاضمان للنص، ولا يمثلان من ثم إلا مرحلة لتحسين الامكانات المكتسبة التي يتم استجلاؤها بواسطة التحليل، وهو ما يعبر عنه بـ«شعريات القراءة» (٦٣)

حتى الآن تكون قد اتضحت لنا أبعاد الموضوعية في قراءة ادريس بلطح لثراث الجاحظ، وقد سمعنا ان نضيف إليها بعض الآراء والأفكار من أجل اثرائها. وهي الموضوعية التي تحققت انطلاقاً من التركيز على مصطلح «الرؤية البهانية» داخل هذا التراث الغني والاستناد الى عدة منهجية واضحة ومعلنة تتمثل في بعض مفاهيم البنيوية التكوينية والسيميانيات المعاصرة. وقد يتساءل القارئ لهذه الدراسة حول الجدوى من الجمع بين هذين الفرعين المعرفيين المتباعين ومدى أهمية الجمع بينهما على مستوى دراسة خطاب الجاحظ وفي هذا الصدد لا يرى البعض أي نوع من التنافر بين هذين الفرعين، إذ يمثل القسم الاول الاطار النظري العام فيما يقوم القسم الثاني مقام التطبيق العملي الذي يزكي

المقولات النظرية الواردة في القسم الأول (٦٤) وكان الأمر يتعلق بنوع من الانتقال من العام الى الخاص. يظهر أن ثمة تباعداً بين هذين الفرعين المعرفيين، ثم ان ما فطره هو «الاختيار المنهجي» لصاحب الدراسة. لقد استشر أكثر من مرة مدى صعوبة تطبيق مفاهيم البنيوية التكوينية في دراسته، ولذلك تعامل معها بنوع من «المرونة» جعلته يستعين بالسيميانيات لمستحيات» (إذا جازت هذه العبارة) «المستوى اللغوي» ضمن رؤية الجاحظ للعالم.

ومن هذه الناحية يبدو ادريس بلطح موفقاً باختباره للجاحظ لأنه أحد الاعلام البارزة في تراثنا أو ثقافتنا العربية الكلاسيكية، تلك الاعلام التي تسعف على الحديث عن رؤية معينة على غرار ابن حزم وابن رشد وابن خلدون ... الخ، غير أن المأخذ الذي اتضخ لنا، على قراءته «للرؤية البهانية»، هي انه لم يركز على «أضافة» الجاحظ وجده داخل دائرة انتمائه

الاعتزالي، وهو ما حاولنا ان نقوم بجانب منه، ويمكن ان نرد ذلك الى طبيعة اختيار الباحث المنهجي ان يقول في هذا الصدد «لا شك ان محاولة رد حركة فكرية ذات اتجاهات متعددة، ومبادئ متنوعة، الى فرد من الأفراد، تبدو محاولة تصفية الى حد كبير، لأن تاريخ الفكر الانساني بعلما أن الحركة الفلسفية أو الثقافية أو الادبية، انما منشؤها فئة اجتماعية، للفرد مكانته بينها، لكنها تبقى بالرغم من ذلك جماعة، تؤمن بهذا الاتجاه او ذاك في مرحلة زمنية معينة، فيؤسسه بعض افرادها، ويظهره او يغييه او يدافع عن افراد آخرون عبر الزمن» (٦٥) وعلى هذا الهامش فانه من بين الانتقادات التي وجهت الى البنيوية التكوينية عدم تركيزها على الجهود الفردية، وفي مقابل ذلك التركيز على ما يبدو جوانب موضوعية في تحليل الظواهر الادبية والفكرية، فهي تلغي او تكاد تتجاهل الجهود الفردية ودور الصالة والعبقرية الذاتية في صياغة رؤية الفنان أو المفكر أو العالم (٦٦) وهذا ما جعل عبدالله راجع- مثلاً- يستعين بلم النفس كما طبقه شارل موران والبحوث الاسلوبية على الرغم من تبنيه البنيوية التكوينية اطاراً عاماً لتحليل «بنية الشهادة والاستشهاد» في الشعر المغربي المعاصر خلال فترة السبعينيات. في الواقع لا يمكن تجاهل جانب الفرد أو العبقرية عند الجاحظ في صياغة رؤيته للعالم. ان شارل بيلات مثلاً- بدوره يؤكد- «في كتابه السابق- على «الذكاء الحاد الفريد من نوعه عند الجاحظ وميله الروائي للتفكير العقلي» مع انه سعى الى تحليل وتأكيد تأثير البصرة في فكر الجاحظ، وان غفل الجاحظ صيغ «لا شعوريا» (والتعبير له) انطلاقاً من هذا للتأثير (٦٧) وهو الذكاء السابق- اعني على طه الحاجري حين تصور ان حياة الجاحظ سارت على ما يرام حين توارى الفجيع خلف الذكي. ولا نود هنا ان نستعيد النقاش الطويل حول خلفه الجاحظ ومدى تأثيرها في ابداعه وسخريته.

عبد الفتاح كيليطو:

عندما نقارن بين

ما ألف حول السرد

وما ألف حول الشعر،

فانه لا يسعنا الا ان

نسجل الضيم الذي

لحق بالسرد

الجمالي الأدبي العربي الموروث» (٧٠) ويتوصل صاحب «بلاغة النادرة» إلى «أدوات تحليلية» نجد في طليعتها «الصورة» و«السمعة». وهما مفهومان بارزان في كتاب باحثنا السابق «مقولات بلاغية» (١٩٩٤). وفي هذا المنظور يبحث في «بلاغة النادرة» في خطاب الجاحظ متعدد الأبعاد والأنواع، ويتصور أن النادرة في الإطار الموحد أو التسمية الأكثر شيعا والقوى تمثيلا لهوية حكايات الجاحظ بتقنياتها وتسمياتها التي أطلقها الجاحظ نفسه على حكيه. (٧١) ولا تنصرف البلاغة هنا إلى معناه الكلاسيكي الجزئي، وفي ضوء الكتاب يستخلص أنها تقيد قناء السرد (بدلاً من هيكل الشعر) والعري (بدلاً من البديع) والفكاهة والسخرية والملاحظة. وعلى ذكر الملاحظة فإن الملاحظة التي قد تفرض نفسها هنا هي أن الجاحظ لم يكن يفكر بـ«الصورة» و«السمات» فحسب، وإنما كان يفكر في التاريخ أيضاً وأن التاريخ كان يسند هذه الصور والسمات، أجل أنه لا ينبغي اغراق النصوص (نصوصنا) التراثية في التاريخ كما قال الناقد المصري مصطفى ناصف - وهو يدافع عن التأويل - في مقدمة كتابه «محاورات مع النثر العربي» (١٩٨٨) الذي كرس ثلاثة فصول منه للجاحظ. غير أن هذا لا يعني من أهمية الاستئناس بهذا التاريخ في اثنا تتبع صور الحكمي وسماته عند الجاحظ، لأن حكمه كان محكوماً بـ«نسق ثقافي» أو «رؤية ثقافية عميقة» كما حاولنا أن نوضح ذلك من قبل.

وفيما يتعلق بعبدالفتاح كيليطو فإن خطاب الجاحظ يبدو منسجماً مع أفقه التراثي، وقبل الحديث عن قراءة هذا الأخير للجاحظ أو «النثر العربي العظيم» كما يفتحه، لا بأس من التأكيد على أهمية البحث التراثي في قراءته إن لم نقل أن قراءته متحورة حول التراث. والافتقار للنظر هنا تأكيداً على أهمية النثر الذي كثيراً ما استبعد عن مجال الدراسات التراثية، يقول عبدالفتاح كيليطو في مقدمة كتابه «الحكاية والتأويل» (١٩٨٨): «عندما نقارن بين ما ألف حول السرد وما ألف حول الشعر، فانه لا يسعنا إلا أن نسجل الضيق الذي لحق بالسرد» (٧٢). وفي السياق نفسه فهو لا يوافق على ما يعتبر بمثابة «حواجز موضوعية» تفصل ما بين الأنواع (النثرية والشعرية)، أنه يفترض «وحدانية الثقافة العربية الكلاسيكية» التي بموجبها لا تغدو هناك أيضاً أنواع رفيعة الشأن أو ساقطة وأقعية أو أسطورية. (٧٣) ولقد استبعد عن مجال الدرس التراثي كثير من النوازل والتراجم والسير وكتب الأخبار وأشعار الحقي والمجانين والسرد الشعبية. ومصدر ذلك هو «النظرة المؤسسية» التي لا تخلو من نظرة هيراركية للأنواع الأدبية. إن نصاً مثل «ألف ليلة وليلة» لم يلفت إليه في بادئ الأمر إلا المستشرقون من أنه كما يقول عبدالفتاح كيليطو «المؤلف الذي تمكن من اجتياز حدود العالم العربي واكتساب قيمة عالمية (...) سوء تفاهم خطير: العرب لم يروا أبداً في ألف ليلة وليلة خلاصة أدبهم، ويحتقرون السهر الذي تمارسه على القراءة

إجمالاً أن المنهج هو الغالب في قراءة إدريس بللمليح، وهذه الغلبة للمنهج والمصطلحات تميز باقي أعماله النقدية، وتدخل في إطار ما يسميه بـ«البحث العلمي» (٦٨) من هنا كان حرصه على تقديم المنهج وتحديد مصطلحاته والتدقيق فيها. وفي ضوء هذه الغلبة يمكن أن نسأل حول الموضوعية القائمة على العلاقة الموضوعية التي تصل ما بين القارئ والمقروء دون إسقاط أي طرف على آخر: القارئ على المقروء أو العكس. وتبقى هذه القراءة - وهي تتناول على تلك العلاقة - بعيدة عن «الحياة الموهوم» أو «الانفصال بين الذات والموضوع»، لكن شريطة أن يولاي فيها الحضور النصي للحضور للمقروء الحضور المتناقص للقارئ (٦٩)، لأن التراث لا يقرأ نفسه بنفسه أو بأدواته المعرفية كما حاولنا تأكيد ذلك منذ مقدمة البحث. ونستنتج أن عدم حياد القراءة لا يتنافى وقيام قراءة موضوعية، ومن ثم فقراءة صاحب «الرؤية البيانية» عند الجاحظ تطلو من «الموقف الشخصي» على نحو ما جاء في دراسة «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب» لمحمد بنيس (١٩٧٩) التي حاول فيها تطبيق البنية البنوية التكوينية أو من «الأدلية» على نحو ما حصل في دراسة «محمد مندور وتنظيم النقد العربي» لمحمد براءة (١٩٧٩) التي حاول فيها الأداة من البنية التكوينية.

ونرد هذه الموضوعية لقراءة إدريس بللمليح إلى «المنهجية» التي حاول من خلالها تطبيق «الابتعاد» عن القراءة الكلاسيكية التي ظلت مهيمنة منذ ثلاثينيات القرن العشرين، غير أن هذا - وحرصاً منا على فهم أوسع للموضوعية ذاتها - لا ينبغي إمكانية تأكيد تمييز قراءات من هذا النوع الثاني لتراث الجاحظ على نحو ما فعل طه الجاهري (١٩٦٣) وشارل بيلات (١٩٥٢) وسواهما. وغاية القول هنا أن الموضوعية - ورغم أنها تناقض الأسقاط - تبقى قرينة «النسبية». وهذا ما تطرحه الهرمينوطيقا ذاتها أننا ننظر مدعويين - كما قلنا مع بول ريكور - إلى البحث عن الأدلة الأكثر قوة لتغيير التأويل. والتأويل هنا بمعناه الفلسفي الأعظم، أي التأويل المتحقق من داخل النص ذاته الذي هو فضاء لمغريات تنطوي بدورها على التزامات تنفي إمكانية الحديث عن تأويل واحد ووحيد للنص وتأويل غير متناه في ذات الوقت. فالقرات هنا لا يستغنى، وهو أشبه ما يكون بالبحر الذي لا تكف أمواجه عن التدفق.

وفي إطار الحديث عن الدراسات الجاحظية بالمغرب فانه لا يمكن أن نتغافل عن عبدالفتاح كيليطو الذي خصص جزءاً مهماً من قراءته للنص الجاحظي «الحيوان»، لكن قبل ذلك يحسن بنا أن نتوقف عند قراءة أخرى جاءت في كتاب «بلاغة النادرة» لمحمد مشبال (١٩٩٨) وقد كرسها صاحبها لدراسة الحكمي عند الجاحظ أو «الأدب البارع» كما يفتحه. ولا تخلو هذه القراءة من أهمية جليلة طالما أنها حاولت «الانصات» إلى نصوص الجاحظ، مثلما حاولت الاستناد إلى خلفية ترمي - على حد تعبير صاحبها - إلى «الوعي بخصوصية التفكير

ويأخذ الجاحظ مكانة بارزة في قراءة كيليطو، بل وفهما مغايرا لفهم الذي لاحظناه سابقا. ولقد افرد له حيزا كبيرا في «الكتابة والتناقص» (١٩٨٥) الذي خصه لمفهوم «المؤلف» في الثقافة العربية الكلاسيكية. وينطلق فيه من تصور مفاده أن الثقافة العربية الكلاسيكية لا تقبل سرد المحاكاة حيث يتخفى المؤلف ليخسج العجال ويترك الكلام لكائنات خيالية (٧٥) وينصرف في قراءته للجاحظ إلى ما يبدو خارج «النظرة» التي وجهت أغلب القراءات التي عنيت بخطاب «الناثر العربي العليم». فهو يبحث في الهوامش، ولذلك ينف أول ما ينف عند البيتين الشرعيين اللذين وصف فيهما أحد النظامين الجاحظ بقوله

لو يمسح الخنزير مسحا ثانيا

ما كان إلا دون قبح الجاحظ

رجل ينوب عن الجحيم بوجهه

وهو القذى في كل طرف لاحظ

ومن ثم يتوغل في تأويل صلة الجاحظ بواحد من نصيحة الفنازير، مما يقوده أيضا إلى الحديث عن «قبح الجاحظ» الذي هو «قبح الشيطان». وفي هذا الصدد يأتي على ذكر القصة الشهيرة لتلك المرأة التي أرادت أن تحت صورة الشيطان على حليها، مما جعلها تأتي بالجاحظ بعد أن تغرد على الصانع أن يجد نموذجا يقلده. ويعالج مسألة «التزييف» بتقصص من قيمته كرواية فانه يعلي من شأنه ككاتب. كما يعالج موضوعا آخر يتصل بالهامش دائما، ويتعلق به الطرس الشفاف، أو «مسألة المادة» التي يكتب عليها؛ ويتصور - مع الجاحظ - أن الورق ينقص من قيمة التصوص الرفيعة، أما الجلد فيضفي قيمة على نصوص لو اعتبرت في ذاتها لما كانت لها قيمة كبرى. ويواصل صاحب «الأدب والقراءة» أنه امول إلى الاعتقاد أن عيني الجاحظ حفظتا من شدة تأمله لعجائب المخلوقات وتحديق في الحيوان، وليس من شدة قراءته كما عودتنا على ذلك «القراءة النمطية».

وكما يخصص عبدالفتاح كيليطو حيزا من كتابه «لسان آدم» للجاحظ، ويتطرق إليه في نطاق ما يسميه به «الكتاب ونقيضه» وللإشارة فهو يعرض لموضوع شديد التعقيد، فيرى أن ما يهمه - بلقته - هو عرض خطوط مظهره الأدبي على تخوم شبه اللغة والتاريخ والفلسفة وعلم الكلام، وهذه العلوم أكثر تأهيلا لمتناقشة وإدراك ما يسميه «متطوياته» (أي «لسان آدم» المتعددة» (٧٦) ويضيف أن سؤال «لسان آدم» كان مهما عند القدماء، عكس اليوم الذي لم يحصل فيه الاهتمام بالسؤال «واللسان هنا يعادل الحياة والبقاء، ويعالج ضمن هذا اللسان مسألة الكتاب، ملظما يعالج الكتابة التي هي روح الكتاب» (٧٧) ومن الجلي أن يتوقف عند المواضيع التي يتطرق فيها الجاحظ عن اللسان. ويقوده الموضوع إلى التوقف عند اطراف الجاحظ المتحمس للكتاب. ويفصل القول في الميزة التي يلصقها

الجاحظ بالكتاب، وهي ميزة الصداقة، فالكتب أوثق الأصدقاء وأوفاهم ولا ينتظر منهم إلا الخير. ويعلق عبدالفتاح كيليطو أن الجاحظ لما كتب هذا كان أبعد ما يكون عن الظن بالحيلة الخبيثة التي ستلعبها معه. ويواصل باحثنا - بطريقته المعهودة في التأويل - حديثه عن هذه الكتب متسانلا عما إذا كانت تلك الكتب هي كتبه، العديدة والضعمة، التي كتبها (وقد قلنا سابقا أنها بلغت ٣٦٠ كتابا). ويضيف أن مؤلفات الجاحظ محيرة لأنها أساسا متناقضة، ويسمي هذا التناقض بـ«بويطيقا التناقض» (أو الازدواج). ويواصل أن هذه الازدواجية تجسدت حتى في جسد الجاحظ أن أصيب في أواخر حياته بالشلل النصفي (الفالج) وصار نصف كامل جسده نافذا للاحاساس.

من الجلي إذن أننا ازاء قراءة مغايرة، قراءة قائمة على التأويل الذي يفسح بدوره عن نوع من «التناوُت» (Intersubjectivity) على نحو ما تنص عليه الهرمونيوطيقا الغنومينولوجية، ليس ثمة «مسافة» بين القارئ والمقروء أو سعي نحو إنتاج «وعي علمي مدقق» بالنص الجاحظي. ولعل هذا ما يعطي انطبعا للقراءة التي هي في شكل «تأويلات شخصية، خاصة» كما قال محمد عزيز الجبابي معلقا على عبدالفتاح كيليطو على هامش عرضه لموضوع «مسألة القراءة» في ندوة «المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية» التي نظمتها كلية الآداب بالرباط (١٩٨٦). (٧٨) وأما نفسة يقول - بطريقته التي لا تخلو من مكر بمعناه اللامع - أنه يصعد «مسألة المنهجية» - فيما يخص الأدب - ليس له تصور واضح وثابت ولا يخفي أنه - في أثناء القراءة - «يبحث عن نفسه» (٧٩) ويظهر لنا أن الأمر لا يتعلق هنا بأي نوع من «إحسان الذات»، وإنما بنوع من «التدخل» الذي تنص عليه التفكيكية، أو أن الأمر يؤكد سؤال جاك دريدا: «كيف يمكن أن نتشكل بناء على ما نفكك؟» (٨٠). وليس من شك في ضرورة نص «قوي» مواز يسعف على هذا «التشكل»، ولا يحيد النص الجاحظي عن هذا العرف التفكيكي ومن المفيد هنا أن نقول أن التأويل لا يكشف أسرار النص فقط، بل انشغالات المؤلف أيضا. إلا أن ما يهمنا هنا كتاب - وهي فكرة قد لا تغيب عن كيليطو نفسه - أن المحلل لا يؤول النص، بل النص هو الذي يؤول المحلل. والنص هنا كذلك قرين صيغة القراءة التي «تسبح بها»، وذلك عن طريق «الصور الجميمة» التي يغيرها في القارئ (٨١). ومن هذه الناحية يتبع النص الجاحظي إمكانات كبيرة لهذا النوع من التأويل، بل أن باحثنا رسم صورة للجاحظ جعلت بعض القراء الفرنسيين - كما يقول في مقدمة كتابه «ابو العلاء العربي» (٢٠٠٠) وبعض حواراته - يشكون في شخصية الجاحظ (هل فعلا عاش الجاحظ أم هو ابتكار كيليطو ونسج خياله). ثم أدن في قراءته للجاحظ «نسبية التأويل» و«مسافة التأويل» أو «تواطؤه»، وثمة «لذة الكلاسيكي» واسلوب السخرية الذي يندغم في القراءة/ الكتابة وهي تنتج وعيها بموضوعها.

اجمالا إن المكون الدراثي مركزي في قراءة صاحب «لسان آدم». ولا يبدو الجاحظ في هذه القراءة ذلك «البلاغي العربي الكبير» والمعتزلي الغد» أو «المنظر للبيان» أو المشغول بقوانين تفسير الخطاب» ولا حتى ذلك «النقاد المحدث» كما تقول بعض القراءات الأخيرة. فقراءة جاحظا لا تنصرف إلى «المضامين القومية» أو «القضايا المعقدة» إلا أنه لا ينبغي تخصيصها في كون أنها مجرد «مستودع للمثمنة» أو ما شابه ذلك، فهي قراءة «مفتونة» وتمس التراث في أكثر من ثابت من ثوابته وعلى رأسها ثابت اللغة ذاتها والتاريخ والثقافة، وهذه الثوابت أولئك صلة بالتأويل كما تنص على ذلك الدراسات الهرمينوطيقية (٨٧).

وفي وقتنا الحاضر فإن تلقي النص الجاحظي يختلف بالضرورة عن التلقي السابق خصوصا مع «النقد الثقافي» الذي راح يبحث عن موقع له في خريطة النقد العربي عامة. وهذا ما حاول القيام به عبدالله الخزامي في دراسته «النقد الثقافي - قراءة في الانساق الثقافية العربية» (٢٠٠٠). وتنطوي هذه الدراسة على قراءة مفاهيمية بالنظر إلى المستندات المنهجية والطلهات الأيديولوجية التي هيمنت داخل الخطاب النقدي العربي المعاصر، وسيكون من الصعب أن نستقر على أن الخزامي طبق «النقد الثقافي» بمركزاته المنهجية والتصورية، لأنه لم يتمكن - في نظرنا - من التخلص من التفكيكية (أو التفريجية كما يترجمها) التي هيمنت داخل قراءاته السابقة. ولذلك فهو يلتقي مع عبدالفتاح كيليطو في بعض الموضوعات المتعلقة بقراءة النص الجاحظي الذي يحظى بمكانة مهمة في «النقد الثقافي». وإذا كان صاحب «لسان آدم» يركز على شخص الجاحظ (أو الجاحظ المؤلف)، وما نسج حوله، في إحسان كثيرة، فإن صاحب الكتاب الأخير يركز على النص الجاحظي ذاته، من هنا يهني إلى مسألة الاستطراء التي يعتبرها لافتة في خطاب الجاحظ، ويقع الاستطراء - في تصوره - في قلب العلاقة التي تصل ما بين المتن الذي جرى تشككه وفرزه والهامش الذي لا بد من أن يتشكل ويجري فرزه أيضا. ولهذا فإن الاستطراء يعكس الخروج على المتن، مثلما يعكس نهج المخاتلة والمراوغة من أجل التمايل على الخطاب الرسمي. وكما أنه قيمة ثقافية معارضة تتوسل بالسخرية والمبالغة لكي تمر معارضتها للنسق المهيمن، وهذا السخرية واجبة الخطاب وكأنها هي غايته وجوهره. وهذا يجري تهظيم الجذر الذي يقوم عليه المتن (٨٢). وفي ضوء هذا الاستطراء يركز ناقدنا أيضا على «الاهتمام الخاص» للجاحظ بالمهمش والمنسي حيث اهتمامه بالسودان والبرصان والنساء والجوارح... وحيث استضافته للأعراب والشعبيين والصعاليك والخرقاء ووضعهم بجانب البلاغة والوجهاء من أجل أن يتكلموا بلغتهم وحكاياتهم ومواجسهم... الخ. هكذا تكون الغلبة للحكاية على البلاغة والهامش على المتن، ولا يتحقق

ذلك إلا بالاستطراء المتع المقابل للمتن العمل (٨٤) ورغم أهمية قراءة الخزامي فإنها تظل موقلة في «التأويل المفرط» (Subinterpretation)، إضافة إلى أنها لم تلامس موضوع «المتنق» وأداءه في خطاب الجاحظ بحكم عدم تركيزها على «النسق السياسي» الذي هو جزء من «النسق الثقافي» العام الذي وجه المرحلة التي عاش فيها الجاحظ. إن الجاحظ - المنطق - يمكن - يتعمير بغير بورديو - «خارج اللعبة» بل حصل له نوع من «الاندماج» يشرحه على أواميل قائلا: «يمكن أن نلاحظ أنه لم يكن هناك تطابق عند الجاحظ بين انتماءين: سياسي وأدبي. فهو، سياسيا، كان مع النظام العباسي، ولأسما في الفترة التي تمت فيها الدولة المذهب المعتزلي. لكنه، ثقافيا، كان أميل إلى الفترة الأموية التي لم تشهد بعد هذا الامتزاج الثقافي الذي يشهده العصر العباسي، والذي رأى فيه الجاحظ تنكرا لـ «الفسطرية العربية» أي انحرافا عن البيان العربي «الأصيل» (٨٥) فمعركة البيان عند الجاحظ هي معركة فكرية حضارية (٨٦). يبدو أن صورة المتنق في اصطدامه مع «ألة السلطة» هي ما توضحه قراءة على أواميل المنضمنة في كتابه «السلطة الثقافية والسلطة السياسية» (١٩٩٦) الذي كرس جانباً منه للجاحظ وقريب من ذلك أي صورة المتنق النقدي، الذي يحافظ على استقلاله على الرغم من خدمة تياره الفكري والدولة العباسية، هي ما يوضحه محيي الدين اللانداني في كتابه «آباء الحداثة العربية» (١٩٩٨) أيضا. وما يمكن أن نفيد منه أكثر في وقتنا الحاضر بالنظر إلى ثراء ثرات الجاحظ هو نظرة صاحبه العقلية العميقة، وذلك من أجل إثارة العقل العربي المهذب بـ «الظلام» و«الاعتقال» أن لم يكن «مغفلا» أخذا بعنوا كتاب برهان غليون «اغتيال العقل» (١٩٨٧). ومن هذه الناحية يمكن أن نختم بنص لمحمد أركون يقول فيه: «ولا نرتكب أي مغالطة تاريخية إذا قلنا بأنه (أي الجاحظ) يشبه فولتير من حيث محاربة العقائد الدوغماتية أو العرفانية بأسلوب ساخر، مسرحي، رائع، بمقياس عصره وإمكاناته يمكن القول بأن الجاحظ كان عقلانيا كبيرا» (٨٧). وهنا أمكن لنا أن نفهم - مثلاً - رسالة التي في «علي بن أبي طالب وأله من بني هاشم» تلك الرسالة التي عرضتها لهما أنهم به خصومه من أنه خرج بها من حد المعقولة إلى حد الزهيدة. ولكنها كانت تعبر - في العمق - عن شخصيته في غير ناحية من نواحيها كما يعلق طه الحارجي، وما تجلوه به في صورة الرجل السمع الواسع الأفق البعيد عن التزمّت القريب من النهج الأوسط في رويته للأمور وتاوتله لها، ووضعها في أقدارها (٨٨).

تلك إذن هي أهم معالم قراءة النص الجاحظي في الخطاب النقدي المعاصر بالمغرب، ولقد لاحظنا أنها قراءات تختلف بعضها عن بعض، بل أنها تعكس نوعاً من - ما يسميه هانس روبرت يوايس - «الأصاق المختلفة للقرءاء» تجاه النص الجاحظي.

هوامش

- ١ - انظر محمد العربي، الاختيار الشعري، والتشهير النقدي في التراث العربي، المحاضرة بدمشق، المطبعة العربية، السنة ١٣٧، العدد ٢٤، مارس ١٩٩٣.
- ٢ - محمد الدغموي، نقد النقد - أسئلة النعوج / الدراسات الأدبية الجامعة بالشعوب ٢٠٠٩.
- ٣ - Hans George Gadamer: Methode et Verite, Deul, Paris, 1976, PP89-90
- ٤ - Entretien avec Paul Ricoeur: Prefaces, P101
- ٥ - مصطفى ماصف محاورات مع الفكر العربي، عالم المعرفة، فبراير ١٩٩٧، العدد ٢٦٨.
- ٦ - ابريس بلملوح الرؤية البهائية عند الجاحظ، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٤، ص ١٩
- ٧ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- ٨ - جميل جبر الجاحظ في حياته وأدبه وفكره، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٦٨، ص ١٤٩
- ٩ - علي بوملحم المصاحي الفلسفة عند الجاحظ، دار مكتبة الهلال، بيروت، ١٩٩٤، ص ٤٦٦
- ١٠ - محمد زنگول سلام، اثر القرنين في تطور النقد الى لُغَر القرن الرابع الهجري، دار المعارف، مصر (د.ت)، ص ٩٨
- ١١ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها
- ١٢ - أسيد الطرابلسي، نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة، ترجمة ابريس بلملوح، دار تونقال، الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص ٥٨
- ١٣ - المرجع نفسه، صص ٥٩-٦٠
- ١٤ - علي بوملحم المصاحي الفلسفة عند الجاحظ، ص ٢٢٢
- ١٥ - شارل بولات، الجاحظ في البصرة بغداد وسامراء، ترجمة د ابراهيم الكيلاني، دار النهضة العربية للترجمة والنشر، دمشق، ١٩٦٦، ص ٧
- ١٦ - أسيد الطرابلسي، نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة، ص ٥٩
- ١٧ - عبدالله العمري، مفهوم العقل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ١٩٩٧، ص ١٩٩
- ١٨ - شوقي خليف، البلاغة تطور وتاريخ (مراجع سابق)، ص ٩٥
- ١٩ - مصطفى ماصف محاورات مع الفكر العربي، ص ٦٩
- ٢٠ - المرجع نفسه، ص ٦٦
- ٢١ - ابريس بلملوح، الرؤية البهائية عند الجاحظ، ص ٢٤
- ٢٢ - طه حسين، في الأدب الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، ص ٢٩
- ٢٣ - جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص ٤١
- ٢٤ - جابر عصفور، قراءة التراث النحوي، ص ٦٥
- ٢٥ - Jean Paul Resweber, C.E.R.F., Paris, 1988 P30.
- ٢٦ - ابريس بلملوح، الرؤية البهائية عند الجاحظ، ص ٢٤
- ٢٧ - المرجع نفسه، ص ٩
- ٢٨ - المرجع نفسه، ص ٢٥٢
- ٢٩ - جميل جبر الجاحظ في حياته وأدبه وفكره، ص ٢٩
- ٣٠ - حسن السعدوي، أدب الجاحظ، الطبعة الخامسة، القاهرة، ١٩٣٦، ص ٦١
- ٣١ - أمين العمري، مباحث جديدة، ص ٢٦٦
- ٣٢ - المرجع نفسه، ص ٢٦٦
- ٣٣ - جميل جبر الجاحظ في حياته وأدبه وفكره، ص ٧
- ٣٤ - محمد التين اللواتي، آراء المعتزلة العربية- مدخل الى عوالم الجاحظ والحلاج والتجويد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨، ص ٥
- ٣٥ - شارل بولات، الجاحظ في البصرة بغداد وسامراء، ص ٤-٥
- ٣٦ - محمد عابد الجاهري، بنية الناطق العربي، (مراجع سابق)، ص ١٤
- ٣٧ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها
- ٣٨ - المرجع نفسه، صص ٣-٢
- ٣٩ - علي بوملحم السلطة الثقافية والسلطة السياسية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٩٦، ص ٨٢
- ٤٠ - محمد العمري، البلاغة العربية، اصولها واتمادها، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٩، ص ٢١٢
- ٤١ - علي بوملحم المصاحي الفلسفة عند الجاحظ، ص ١٩٧
- ٤٢ - شارل بولات، الجاحظ في البصرة بغداد وسامراء، ص ١١٢
- ٤٣ - محمد الدين اللواتي، آراء المعتزلة العربية، صص ٣١-٣٢
- ٤٤ - شارل بولات، الجاحظ في البصرة بغداد وسامراء، ص ١١٢

٤٥ - علي ابراهيم، السلطة الثقافية والسلطة السياسية، ص ٧٥

٤٦ - حسن السعدوي، أدب الجاحظ، ص ٢٧

٤٧ - جميل جبر الجاحظ في حياته وأدبه وفكره، ص ١٢٨

٤٨ - يتصور محمد عابد الجاهري أن متابعي، القوي كان في سلوكه الديني والاخلاقي أحد ما يركزون من العلاقات السنية، وذلك كان القصد من «الانحياز» أو «الانقلاب السني» هو تطبيق مصالحة ذاتية، بل لكن «تجاهلية» مع قوى المعارضة السنية والضميلية التي كانت تهجم على بشارته، وذلك لأن في التخلص من نفوذ القوا العسكريين اللائحة، أو على الأقل موازنة نفوذهم بقوى «أهل السنة» المتفوقين في المصاهرة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٩٦، ص ١٧٥. وفي السياق نفسه يتحدث علي ابراهيم عن «دور» أهل السنة التي لهمها الطليعة الفكرية / السلطة الثقافية والسلطة السياسية، ص ١٧٥

٤٩ - علي بوملحم المصاحي الفلسفة عند الجاحظ، ص ١٨٧

٥٠ - جميل جبر الجاحظ في حياته وأدبه وفكره، ص ١٢٦

٥١ - علي بوملحم المصاحي الفلسفة عند الجاحظ، ص ٤٩٩

٥٢ - جميل جبر الجاحظ في حياته وأدبه وفكره، ص ٨٤

٥٣ - احسان عباس، تاريخ الفكر الأدبي عند العرب، ص ٨٤

٥٤ - جميل جبر الجاحظ في حياته وأدبه وفكره، صص ١٠٤-١٠٥

٥٥ - جميل جبر الجاحظ في حياته وأدبه وفكره، صص ٢٠-٢١

٥٦ - شارل بولات، الجاحظ في البصرة بغداد وسامراء، ص ٢١٢

٥٧ - المرجع نفسه، ص ٩٨

٥٨ - مصطفى ماصف محاورات مع الفكر العربي، ص ٧٣

٥٩ - المرجع نفسه، ص ٦٤

٦٠ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها

٦١ - المرجع نفسه، ص ٦٤

٦٢ - المرجع نفسه، ص ٨٢

٦٣ - Bertrand Gervais. Lecture Tensions et regies/ Poétique, 1992, H88, P116.

٦٤ - ابريس السعدوي، الرؤية الفكرية الثقافية والتطبيق في النقد الأدبي العربي / فكر

ونقد (مراجع سابق)، ص ٢٢

٦٥ - ابريس بلملوح، الرؤية البهائية عند الجاحظ، ص ٥٥

٦٦ - ابريس السعدوي، البصيرة الفكرية النظرية والتطبيق / فكر ونقد، ص ٧١

٦٧ - شارل بولات، الجاحظ في البصرة بغداد وسامراء، صص ٣١٢-٣١٣

٦٨ - انظر في هذا القصد الحوار الذي أجريه مع ابريس بلملوح حول معالم فرائد للتراث

جريدة الأشتراق، لمطبع الثقافي ٥ يناير ٢٠٠١

٦٩ - جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، صص ٤٧-٤٨

٧٠ - محمد مشيال، بلاغة القاهرة، منشورات ناري، للكتاب كلية الآداب بطنوان، ١٩٩٨، ص ٧

٧١ - المرجع نفسه، ص ١١

٧٢ - عبدالفتاح كيليطو، المكافحة والتأويل، دراسات في السرد العربي، دار تونقال، الدار

البيضاء، ١٩٨٨، ص ٨

٧٣ - المرجع نفسه، ص ١٢

٧٤ - عبدالفتاح كيليطو، لسان آدم، ترجمة عبدالكبير لشرفي، دار تونقال، الدار البيضاء،

١٩٨٨، ص ١٤

٧٥ - عبدالفتاح كيليطو، للكتابة والناسخ، ترجمة عبد السلام بديع، المركز الثقافي

العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ص ١٠

٧٦ - عبدالفتاح كيليطو، لسان آدم، ص ٨

٧٧ - المرجع نفسه، ص ١٨

٧٨ - المنهجية في الأدب والنقد (الإنشائية) (جماعي)، دار تونقال، البيضاء، ١٩٨٧، ص ٣٧

٧٩ - المرجع نفسه، ص ١٨، انظر أيضا حوار التراث الطليل / حوار مع عبدالفتاح كيليطو،

نفاذ العدد ١٩٨٩، ص ٢٠

٨٠ - جاك ديرياد، حوارات، ترجمة فريد الرامي، دار تونقال، الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص ٩٢

٨١ - Vincent Joue La Lcture Hachette, Paris, 1993, P79.

٨٢ - Jean Paul Resweber. Qu'est-ce qu'un interpreter, P61

٨٣ - عبدالله محمد القاسمي، النقد الثقافي قراءة في الأسس الثقافية العربية، المركز الثقافي

العربي، الدار البيضاء (٢٠٠٠)، صص ٢٢-٢٣

٨٤ - المرجع نفسه، ص ٢٤، ص ٢٤

٨٥ - علي ابراهيم، السلطة الثقافية والسلطة السياسية، ص ٨٧

٨٦ - محمد العمري، البلاغة العربية، ص ٢٠٥

٨٧ - محمد لكون، قضايا في نقد العقل الديني، (مراجع سابق)، ص ٢٨

٨٨ - ميجور رسائل الجاحظ، ص ٥

جمال الغيطاني في (حكايات الخبيثة)

عفاف عبد المعطي *

مُجدِّداً يُوقع الروائي المصري جمال الغيطاني قارئه العربي في أجوبة كتاباته المغوية؛ وذلك في روايته «حكايات الخبيثة - ٢٠٠٢» التي تعد جزءاً ثانياً لروايته «حكايات المؤسسة - ١٩٩٨»، من خلال عين ثاقبة تُنِدُّ عن سبر أغوار اجتماعية استطاعت أن ترصد التحول الحياتي الذي حدث في تلك المؤسسة - التي تصلح إسقاطاً على الدولة / الوزارة / المؤسسة بمعناها المطلق - حين شرع سيادته «المؤسس» في إرساء قواعد هذه المؤسسة منذ «أصل البناية» عندما اختار لها ذلك المكان النائي وسط الغيطان، بعيداً عن المدينة، مروراً بتجذير قواعد هذه المؤسسة الرصينة التي تتابعت طوابقها حتى صارت شاهقة أعلاها الطابق الثاني عشر الذي لا مثيل لهيبته والرهبة التي يبعثها في نفوس من يصلون إليه، أو يتجهون إلى المكتب الرئاسي الدائري أو المكتبة الخاصة، حتى حجرات السكرتارية والاتصالات المختلفة لها هيبة لا يمكن مضاهاتها إلا بالطابق الملكي في قصر عابدين، لذلك يقطنه المؤسس نفسه ويُدار منه المؤسسة حتى نهاية المبنى تماماً، وذلك كي يكشف سيادته كل ما يدور أسفله من جانب، ومن أجل أن تكون هناك فروق نوعية وجوهرية، وحُجُب مترامية تفرق سيادته عن الرعية، ولكل طابق حكايته وأهميته حتى الجراج الذي يمثل سر الأسرار في تلك المؤسسة كما قال الجواهري عن المؤسس: «الجراج من أركان المؤسسة، ومن لم يوله عنايته فقد» ص ٤٦.

* باحثة في الأدب المقارن - مصر

وقد استفاض الراوي في وصف الجراج الذي يمثل أساس البناء وكل ما يحويه من مركبات ثقيلة تتولى نقل الخامات والمنتجات من الموانئ والمطارات من الوحدات الإنتاجية من المخازن ويضم الأسطول الهائل عربات متخصصة مُعدة لنقل غاز الكلور والبترول بمشتقاته. ويضم الأسطول الخفيف وحدات لنقل الأموال والمجوهرات النقية الثمينة والزهور المورقة المُعدة للتصدير. وثمة سيارات مكيفة مجهزة لنقل السلالات النادرة من الخيول ص ٤٨٨. هذا الجراج الذي يضم معدات شتى ورافعات متحركة وأنشأها ثقبيلة وجزارات من طرز مختلفة وآلات حفر ووصف وتقليب تربة وعربات إسعاف وسيارات ركوب لا حصر لها تصلح لركوب جميع المستقبات من البشر، فضلاً عن سيارة سيادته» الكديلاك «التي تلقى عناية فائقة، وقد جعل الراوي للجراج هذه الأهمية الخاصة والانتشار المتسع من حيث الدور المنوط به كي يؤكد أن هذا الجراج يحمل معنى ووظيفة أكبر من كونه جراجاً عادياً للسيارات مثل أي جراج آخر عام أو خاص، وطبقاً لأن المؤسسة ذاتها ليست مؤسسة عادية بل يمكن إسقاطها على الدولة نفسها، لذلك فالجراج ليس هو الآخر جراجاً عادياً، بل هو مؤسسة للصناعة والتصدير والحمل والتوزيع مثله مثل مجموعة من الوزارات تؤدي كل منها وظيفة، وكي تفسر مؤسسة الجراج بالدور المنقن الذي تؤديه المؤسسة الكبرى نفسه، فقد قام عليها رئيس قسم الإشارات وكان حاصلها على درجة علمية رفيعة في الكاونشوك، ورئيس ورش الصيانة الذي عمل في كلية الهندسة الميكانيكية، والمسؤول عن الخرافات الذي أمضى عشرين سنة في ورش الجيش الإنجليزى بقاعدة القناة، وكل ذلك لأن المؤسسة «سيادته» عرف كيف يختار رجاله. وقد قام على قيادته كما قرر الراوي «البروفيسور قلفاسه أو كُباية كما أطلق عليه العاملون طبقاً لهئية دماغه الصلحاء تماماً» الذي ركن العناية بسيارات كبار المسؤولين، وقد ظهرت مهارة الراوي في سرد النص من خلال طرح جانب من الحكاية بوصفه نوعاً من الإجمال، يتبعه قدر كبير من التفصيل على أن يسبق هذا التفصيل عبارة من عبارات الراوي - الذي يترك لنفسه فقط حرية الحكم دون الإيعاز إلى شخصية من الشخصيات كي تشاركه المروي، أو يترك مجالاً للحوار بين الشخصيات كي يدعم السرد، فقط الهيمنة الحكائية للراوي الذي ينبثق من الحركات والسكنات التي تقوم بها الشخصيات، ويسير معها كظلالها العارف بكل شيء - كأن يقول «لنصنغ الي ما جرى» أو «لهذا تفصيل» أو «تلك حكاية أخرى» وكأن أرمّة الحكمي التي يجمعها في خيوط لا تخرج عن يديه، وبخصوص البروفيسور القائم على الجراج نرى الراوي وقد أصطفى لنفسه معرفة وسرد

فساده «فمع تولي البروفيسور مسؤولية الجراج كاملة، تم التخلي نهائياً عن المبدأ القديم ألا تستخدم العربات إلا في مهام تقتصل بالعمل، أصبح عادياً رؤية العربات ذات اللونين الشهيرين الأسود والأحمر أمام النوادي الرياضية والعيادات الطبية الخاصة، وعند أسواق الخضار والفواكه وحتى سوق السمك في غمرة». وهذا ما يفسر انتقال المؤسسة من الموضع الخاص الذي يوفر سياراتها لها إلى الموضع العام الذي افتتله البروفيسور القائم عليها لمصلحته الخاصة، بعد أن عرف طريقه إلى القيادة السياسية ويسخر عربات المؤسسة للخدمات العامة التي تحقق مصالحه الشخصية، وهنا تظهر نقلة نوعية زمنية بين زمن المؤسس الأول الذي قام فيه كل شيء على قدر من إحكام شخصية المؤسس نفسه برصانة شخصية، ويُعد نظره الكبير تجاه استشراف كل ما هو مستقبلي، وبين انحسار المؤسسة عندما يتسلم أجزائها الانتهازيين أمثال البروفيسور القائم على الجراج، الذي يغازل السلطة في سبيل تحقيق مصالحه الشخصية، على حين يُجذب أسلوب البروفيسور سيادته (وليس المقصود به هنا المؤسس الأول، بل من تلاه من سادة آخرين تكون درجة فسادهم مؤشراً لفساد عصرهم نفسه) فعندما يخصص البروفيسور «سبع ناقلات عملاقة أثناء بناء الرئيس الثالث للمؤسسة عمارة ضخمة بعدينة نصر من عشرة طوابق واستراحة مزودة بحمام سباحة في إحدى قرى الساحل الشمالي تم استخدامها في نقل الرمال والزلط والأخشاب والأدوات الصحية ولباط الأرضيات والأثاث المصنغ خصيصاً والمستورد.. يدخل مزاج سيادته ويستشره في كل كبيرة وصغيرة» ص ٥٦، فطمأنهجة السلطة متمثلة في الرئيس الثالث الانتفاحي للبروفيسور الذي يوظف له ناقلات المؤسسة هي جزء من الفساد الذي يعضد فساد السلطة الأعلى الخاص.

مما يؤهل الفاسد الأصغر للقدل أرفع المناصب بعون الفاسد الأكبر، وهكذا تتم كل الأمور من أضعفها إلى أقوىها. وتظل شخصية البروفيسور حتى الجزء الثاني من النصين، حيث يقارن الراوي بين فعله في العصر الشمولي الذي كان استغلال النفوذ فيه جريمة وسرقة بوضحة من الجمعية التعاونية يعد فضيحة تستفز الأجهزة المعنية، ولمزيد من توري الزمن الآتي الذي سوف يتحدث عنه الراوي في حكايات الخبيثة يطرح سؤاله الاستنكاري حول الانتهازية التي باتت تُسَر جميع قطاعات المؤسسة (الكبرى) بقوله: «أين ذلك مما يجري الآن ؟

١- الأساس الصلب

بدءاً من الجزء الأول من «حكايات المؤسسة» حرص الغيطاني على رسم صورة أسطورية للمؤسس «الذي أطلق عليه لقب سيادته» -

وقد تعتمد الكاتب أن يكون هذا المؤسس المشيد للبناء العظيم غير مسئي / ليس له اسم مطلقاً / عاماً على الرغم من توالي سادة كثيرين على المؤسسة، كي يصلح وضعه على كل إنسان شيد صرحاً (دولة / مؤسسة صحفية / وزارة.. مثلاً)، فليد «أقدم وشيد» بنائية ارتفعت سنة بعد أخرى، ليست مجرد طوابق إنما مقر ضخم يحوي مطاعم ومطابع وجراجات وآلات تعبئة وأخرى للتغليف ومخازن عمامة وأخرى متخصصة، ألم تضم المؤسسة المخزن الوحيد في الشرق، وقارة إفريقيا كلها لينتج الإنسان، هل هناك أبعد نظر من هذا؟ ص ١٧. لقد فاض الراوي في وصف ما قام به المؤسس الأول من أعمال هي في الواقع من أهم ما حدث لصالح المؤسسة منذ أن اشترى فدان الأرض بقرش صاغ شرق العباسية حتى إقامه وإذكانه الذي استخدمه في تعدد الأنشطة التي تقوم بها المؤسسة وتنوعها، حيث كان كنزها الحقيقي عقله وموابعه. فضلاً عن تهمس الراوي بما جاء على لسان الجواهري بأن الخير جاء مع المؤسسة، ولو أن العمر امتد بصاحبها ورجلها الأول، لو سارت كما تمنى كما ينبغي، لولا المهن والدراسات أصبحت البلاد مثل النور الآسيوية الأربعة لما تراكمت الديون ص ٢٣. هذه الصورة التي يقدمها الراوي للمؤسسة تصلح ربما على طموحات العصر الناصري الذي حاول أن يجعل من الدولة المصرية وألمة العربية داراً كبرى لولا ما تعرض له العلم الناصري داخلها من إركاس أقرب المقربين، إلى التحالفات الخارجية ضده؛ وما يؤكد ذلك ما جاء تابعا لهذا الجزء من السرد على لسان الراوي بأن المؤسس «كان جريئاً مقداماً لولاه ما بلغت العلاقات مع الدول الإسكندنافية، أما ما قام به خلفاؤه من توطيد الصلات مع جمهوريات الكومنولث الجديد، فلم يكن إلا نتاج علاقاته الأصلية بالاتحاد السوفييتي المنهار»، وبالفعل لقد تحققت أكبر العلاقات مع الدول الشيوعية وعلى رأسها الاتحاد السوفييتي في عصر الحكم الناصري.

٢- النتائج ضد المقدمة

في الجزء الثاني من روايتي الغيطاني المعلنون بـ «حكايات الخبيثة ٢٠٠٢» ينبغي أولاً ذكر اتفاق الجزئين على أنهما حكايات سواء للمؤسسة في الجزء الأول أم للخبيثة في الجزء الثاني، وهذه الحكايات ينبغي لها من راو وفي الجزئين هو راو واحد يسيطر على مقاليده النص لا تخرج الأحداث أو الكلام عن الشخصيات إن القناب الزماني استرجاعاً أم استباقاً إلا بوازع من هذا الراوي السلطوي، وهو في النصين الأول والثاني يتتبع الأسلوب نفسه في المروي، فهو الراوي الذي يعرف كل شيء وهو أكثر المتكلمين تحكماً، فبالنسبة له كلام الشخصيات يعد فتاتاً، أو نادراً نظراً

لامتلاكه مقاليده السرد كلها يقوم بها باقتدار جمال الغيطاني نفسه وموجهته التي يطلق لها العنان في السرد : فضلاً عن أن الخبيثة هي الأثر الذي يدل على مومياءات قدماء المصريين من الفراغة مثل خبيثة ولدي الملوك التي انتقلت من مرقدتها على ظهر إحدى السفن النهرية لعرضها للعامه في المتحف المصري. يفتتح الراوي نص «حكايات الخبيثة» بجملة «كل شيء ممكن هنا، وكل شيء غير ممكن أيضاً» ص ٥. وهي جملة لا تخلو من دالة، حيث الإشارة بـ «هنا» دالة على القريب، بل على المؤسسة نفسها، لكن ما المعيار الذي يمكن به قرب كل شيء من عدم قربه؟، هذا هو ما يقدمه هذا النص.

بدلية بطالعنا صوت الراوي نفسه - منذ الجزء الأول - بالحرص على إبراز صورة المؤسسة مرة أخرى لكن في واقع مضاد لشكلها الأول. هذه المرة تأخذ فيها الشخصيات والأوضاع المؤسسية صورة مخايرة للصورة الجيتينية للمؤسسة الأولى التي تم تصويرها في ساكورة «حكايات المؤسسة»، حيث مرت على المؤسسة أزمان متعددة أحوالها إلى صورة تضاد صورتها الأولى طبقاً لما مر عليها من أزمان على الرغم من تأكيد الراوي على أنه «رغم الهزات». بدأ الموضوع متصلاً بجوهر خاص نبع المؤسس في إرسانه وتقوية مكانته بحيث تظل المنشأة قادرة على البث مشعة حتى في أوقات الشدة التي تمر بها، وترسخت قناعة عند الكافة أنها لو تعرضت للتصفية فستظل موجودة بشكل ما، وسيظل من يحرص على التعلق بها والسعي بها هنا وهناك» ص١. وكان هذه المؤسسة هي طرق نجاة كل من يتعلق بها من جانب، وهي وإن ضعفت : فهي قادرة على أن تكون قوية أيضاً فهذا البناء القوي للمؤسسة له منزلة ومعة خاصة لا يماثلها شعور أو حالة أو طور آخر، هذه المؤسسة في حالة رسوخها أو تدهورها، أو ما أطلق عليه الجواهري (مؤرخ المؤسسة) عاشق منجّح اللغة العربية صاحب المهارة في صياغة العبارات والشعارات والجميل الصغيرة الدالة الموجهة وكان يستعين به بعض الزعماء لصياغة العبارات الرنانة منها : أنا مسلم وطناً وقبلي ديانة - شهد لنا العدو قبل الصديق - ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة.. ص ٣٧ من حكايات المؤسسة)، فقد أطلق على المؤسسة في حال هبوطها إلى الدرجة الأدنى جملة «استقرار التدهور» وهو ما يؤكد رأي عطية بك بأن «المؤسسة أغنى وأمتن من أي جهة أخرى، والدليل هذا النهب المستمر بمعدلات لا يتصورها المؤسس في أشطح حالاته، ومع ذلك كله ما تزال الدعامات قائمة، والمزبذبات تصرف في موااعيها والأرباح توزع على العاملين في نهاية العام والصفقات تعقد والنفقات تقام والضيوف يقدون من الخارج» ص ١٦. إن النهب المطلق لا يحدث إلا في مؤسسة ذات سلطة مترامية لديها فروع

تصرف فيها الرواتب بصورة منتظمة. تماثل الدولة التي تعمل بهذه الآلية نفسها، وهذا النهج لا يتم إلا بسبب اختيار القيادات المؤسسية بصورة عشوائية لا تعرف من أين جاءت؟ ولا على أي أساس اختيرت؟ ولا إلى أين صارت ولا على ماذا تقوم سياستها العشوائية؟ لذلك فنص الفيطاني نص احتمالي متاح فيه كل شيء وإسقاط الفساد الذي يطرحه يمكن أن يكون في المؤسسة الصحفية - طبقاً لعمله بالصحافة - أو الوزارة أو الدولة جمعاء.

ولقد طرح الفيطاني في نص «حكايات الخبيثة» صورة مغايرة تماماً للمؤسسة التي طرحها في الجزء الأول، ولهذا مبرره، حيث يتضح من مرور الزمن وزيادة المعطاء في المؤسسة واختلاف السادة القائمين عليها ودناءة الأغراض التي يرمون إليها تظهر صورة المؤسسة الحديثة، فمع مرور الزمن وتحاقب الأجيال واختفاء الشهود على مرحلة معينة يبدأ توري التفاسيل التي ظل الكافة يتطلعون إليها كحقائق مفروغ منها، فبينما كان كل هدف المؤسس الأول - أول من أطلق عليه لقب سيادته - البناء والتشييد واتساع نشاطات المؤسسة، تدنت طموحات السادة الفخاه له طبقاً لتدني العصر القائمين عليه نفسه، وبدلاً من أن يكون السور على درب المؤسس الأول نفسه وصورة مكتبه المفتوح دائماً لكل من يريد التردد عليه «إن لم يكن الأمر هكذا بدءاً من زمن المؤسس إلى وقت سيادته الذي يتم فيه هذا التدوين، لم يلق باب المكتب الدائري قط في وجه من يقصده، بعض الساعة وصغار العاملين، بل إن بعضاً من سكان الناحية حلوا مشاكلهم عن طريقه - رحمه الله - بدءاً من رصف الطرق ومد أنابيب الشرب والحق الأطفال بالمدارس وإنشاء الوحدات الاجتماعية ومراكز محصن الحيوان والبشر، ولّى هذا الزمن غير الزمن، أصبح المركز في الثاني عشر منزلاً وعلى الجميع أن يغمضوا ما يحدث فيه. ماختصار أصبحت الأمور تدار من بعده» ص ١٠٥، باتت صورة سيادته في هذا العصر كأنه لم يتعامل مع الشارع إلا نادراً ولا يعرف البيع والشراء، لأن العدد الطويلة التي أمضاها في الغرف المغلقة إما للدراسة أو للتدريب أو للعمل أورثته طبعاً خاصاً ورغبة في العزلة والقبوع يزعج من المكالمات التليفونية أو المقابلات الشخصية وأحياناً يتجاهل بعض الضباط أو المذكرات مما يحدث بلبلة، واضطراب خصوصاً أن كثيرين تتعلّق أحوالهم بتوقيع منه، إن القول بمكتب المؤسس المفتوح لكل الساعين إليه يبدو الآن وكأنه من مبالغات الماضي البعيد» ص ٤٥، بات الشغل الشاغل للطابق الثاني عشر الذي يقطنه سيادة المؤسس لتكريس وإشباع رغبات سيادته النسائية. ومن موقعه في الطابق الرئيسي/ الثاني عشر كان يرى كل شيء رغم تعدد الجدران وكثافتها، ويطلع بقبضته من يرغب من العاملين في المؤسسة.

«وسائله عديدة للإحاطة بأحوال العاملين ودقائهم، الكل يعلمون بوجود خط هاتفي يمكنه من الدخول على المكالمات والإصغاء إليها، لذلك يلزم كل إنسان خبره» ص ٧٤. فالاستخبار والأسلوب المخبراتي هو الذي يحكم هذه المؤسسة المتهونة وكلما وصلت الأخبار أسرع رضي سيادته أكثر، وكلما زادت قبضته وقهره على المؤسسة وخضوعها له رست سلطته

كذلك يسلط سيادته كاميرات على العلامات في المؤسسة بهدف منحجنه الرقم المؤسسي لكشف الجسد عامة والأزراف خاصة «يؤكد البعض أن سيادته يحتفظ بأسطوانة حديثة لا تتجاوز مقاس راحة اليد مسجل عليها صور دقيقة لنساء المؤسسة سواء العاملات في المقر الرئيسي أو الفروع التابعة، وإن هذه الصور واضحة للغاية من الأمام ومن الخلف ومن الجنب، تم التقاطها مع بدء الحلة العامة للرقم المؤسسي» ص ١١٨، ومن يطلب منها الارتقاء إلى الدور الثاني عشر تعرف المؤسسة جمعاء سبب صمودها؛ وصعودها يعني هلاكها، فإن وافقت مثل نفيسة الحولة يكون مصيرها إلى مستشفى الأمراض العقلية بعد الفصل من المؤسسة، وإن امتنعت مثل أمثال القوسي يصير مآلها إلى الشائعات التي قصت عليها وعلى وجودها بالمؤسسة من خلال انتشار خبر إصابقتها بمرض الإيدز «نعم الإيدز، ما جرى أنها شكت دوخة بسيطة، الطبيب شك في الأمر، قام بتحليل سريع لدمها للأسف جاءت النتيجة إيجابية» ص ١٤٦

إلى جانب أن النص قدم عبر الشخصيات المتجانية الكثير - بالفعل - قدر التردى والسير إلى الخلف الذي تسير إليه المؤسسة بضرارة، وكل شخصية يطرحها النص يقدم ندواعي وجودها ودورها للفاعل، وفي كل الأحوال فإنه كلما كانت الشخصيات مرغوبة ومستعرة في هذا العصر، زاد انحرافها، يظهر ذلك مع بواكير الحدث الروائي عندما طلب سيادته تخصيص سيارة لموظفة يسمع باسمها لأول مرة سهر الفيومي، انضمت إلى هيئة المكتب، حدد سيادته الموصافات، تكييف، زجاج مركزي، جر أمامي فوانيس للضباب «ص ٢١، ويختص دور سهر الفيومي «مديرة مكتب سيادته في الدور الثاني عشر» بالدور الفاعل معه جنسياً أو لتسهيل مقابلاته مع من يرغب من نساء المؤسسة وتعريف كل واحدة منهن بدورها الموظفة مع سيادته «سهر هي الوحيدة التي صمدت، طال أمرها معه، نعم إنها خامسة عادية طويلة بيضاء مثل طلاء الجدران، شفرة شعرها صناعية، لا تشبه هانم الديمقراطية ولا رشيدة النمسواوية ولا أي أنثى من أولئك اللواتي أودعن في المؤسسة أثراً وخلفن حكايات تروى» ص ٦١ الدور نفسه يؤده بتوسيع التمرسي صاحب الخبرة الطويلة في إنتاج مزاج سيادته واللاحاق بمن يرغب فيهن من النساء، هذه

وظيفة المحددة «تقريب الإناء»، ولم يعد في حاجة إلى بذل الجهد للتقصي أو تلمس المداخل إلى هذه أو ذاك، لديه من الخبرة وطول التجربة ما يجعله يدرك ويفهم ويجد المدخل السليم، لذلك عندما وقف بشكل ما على رغبة سيادته في انتقال تنازعه عاملان متناقضان، فمن ناحية لا يرغب في مواصلة دوره القديم وإن عز عليه تبديد خبرته وعدم انتقالها إلى ما يرثها ويعمل بها، يعرف أن بعضهم ينظرون إليه باحتقار، لكنهم لو اطلعوا على تفاصيل ما قام به لصنعوا له نصبا، ونحتوا له تمثالا يوضع في مدخل المؤسسة «ص ١٢٩».

يمثل رسم الشخصيات الركيزة الأساسية في رواية «حكايات الخبيثة» للفيطاني، ولقد أراد الراوي عبر سرده الممتد، لا صوت يعلو على صوته، لا حوار إلا نادرا، وكأن الراوي باستنائه بالمروري هكذا يطرح مشكلات أزمان طويلة مرت على المؤسسة وكلما مرت انحدرت صورة المؤسسة الأولى وظهرت الآثار السلبية عليها مما يجعل الراوي دائم التعمي للزمن الشمولي / زمن المؤسسة الأول، فعزب العيودي - مثلا - كان مجرد عامل فني استطاع إصلاح ثلاثة سيادته، وكذلك الحوض الألماني الذي تفضلته سيادته زوجها وبرضاها عنه صارت السبب في صعوده إلى الطابق الرئاسي الذي لم يحلم بالصعود إليه كساع أو عامل نظافة، لكنهما عشوائيه ومحسوبيته اختيار العالمين في المؤسسة الكبرى «لكن المؤسسة تعلم من أصغر شخص إلى سيادته أن مصدر قوته الحقيقية يكمن هناك في البيت، في دعمها له وإظهارها لكافة ما يمت إليه، كل شخص يقف على الحقيقة من لا يجرؤ على قولها تصريحاً ينطلقها تلميحا» ص ٥٧.

وطبقاً لهذه العشوائية التي تحكم اختيار العالمين القيايين أو العاديين بالمؤسسة، يطرح النص صورة لكلاب الحراسة المرجوة لسيادته في المؤسسة، فـ «عطا الباروطي» أول حارس خاص بصدير الأمور / سيادة الهيئة الثالث تسرف لغة القص في وصفها الساخري الذي يدعو إلى البُفْض والاشتمزاز «على ملامحه آثار نوم وغيط، لم يقم عليه بصير إلا وكان منحنياً» ص ٨٤ وكان هذه الشخصيات هي المطلوبة لحراسة هذا العصر المتري لسيادته، فضلا عن وجود أكثر من باروطي في كل موقع من الإدارة العامة التي يتناوب بها حراسة عدد من الشخصيات المهمة.

ولمزيد من إظهار صورة المؤسسة الخفية، وإيضاح صورة مجتمعها المنهار لم يبق على الراوي إلا الراج بشخصية أخرى مثيرة للاشمئزاز أكثر من كلب الحراسة الباروطي، ذلك أن أمر الباروطي أبس، فهو في النهاية ليس ذا منصب قيادي، لكن الأسوأ وما يؤكد تخطل ورخاوة اختيار القيايين ما يقدمه النص حول

«فيروز بحري» «فيه واحد لوطي في القيايات الجديدة.. يتلقن عدة لغات، وسيم، أعزب رغم اقترابه من اللخصين، رفيق اللطة، عيوي» ص ١٥١. ولمزيد من تعاضل الحدث، فقد قدم الراوي دواعي اختياره متمثلة في أن الترشيع جاء من شان شهر يحتل مكانة مهمة هو من زج باسمه ودعمه وطرح هذا الأمر في القيادة لا يعني سوى المزيد من التأكيد على رخاوة الاستراتيجيات التي يختار بواسطتها القيايين، فهي قيادات لا نعلم من أين أتت؟ وإلى أين سارت؟ وما الهدف من تواجدها؟ ثم المرجو من هذا التواجد، لا عجب من انهيار المؤسسة والوقوف على أنقاضها ومحاولة إحياء رفاتها.

فإذا كان عم شرف، وصديق النوبي، والجواهرى مؤرخ المؤسسة من العناصر القديمة التي عاشت المؤسسة الأول في عصر الحكم الشمولي (بما يعنيه من حرية)، فقد كانت بهم المؤسسة ناهضة، بينما لا عجب من انهيار المؤسسة الحديثة التي يرأسها سيادته ويمانوه فيها هذه النماذج الإنسانية المطلوبة مثل القواد التي يقوم بها التمرسي، والغهر المعروف عن سهير، ولواط فيروز... إلخ. وهذا ليس هو الفارق بين المؤسسة أول من أطلق عليه سيادته فحسب، بل الفرق بين عصرين وسيادتين تمثلا الفرق بين النهضة والتدري، للمؤسسة الكبرى.

ولئن كان جمال الفيطاني قد طالع حياته الأدبية بوصفه كاتباً للقصيرة عندما بدأ بإصدار ثلاث مجموعات على التوالي هي «أوراق شاب عاش منذ ألف عام ١٩٦٩ - أرض أرض ١٩٧٢ - المصارع من ثلاث وجهات ١٩٧٤»، فقد وظف التراث بمعناه المطلق من فلكلور وحكايات شعبية وكتب سيرة مكرساً النموذج الذي يلتجئ إلى التراث العربي الإسلامي ليستوحي منه تقنياته القصصية ويلبسه للمشهد المعاصر في نصوصه التي أنتجت «الزيني بركات ١٩٧٥» و«رسالة في الصبايا والوجد ١٩٨٧» و«رسالة البصائر في المصائر ١٩٨٩»، وما لبث أن تأثر بالبارود والرواص والمذائف التي أحاطت به من كل جانب حالما كان مراسلا حريبيا في الجبهة في حرب أكتوبر ١٩٧٣ مما أتاح له اكتساب خبرات حقيقية عن جوهر المعارك التي خاضها المصريون إبان الحرب مع العدو الإسرائيلي: «فتكت «التحليلات - بأسفاره الثلاثة ١٩٨٣ - ١٩٨٧»، و«الرفاعي» وغيرها، فإنه يمتلك وعيا حقيقيا بالواقع الاجتماعي السادي وما يجري فيه، ومن ثم تظهر لديه قدرة الإبلاغ بما يجري - خاصة سلباً - على أرض مؤسسة الوطن جمعاء، فضلاً عن اقتداره عبر موهبة حكاة رفيعة المستوى تجعل متلقيا يلهث وراء نصه مستمتعا حتى النهاية بقدرته الإبداعية الخلاقة التي تتيح له تقديم عالم مروي مذهش في كل مناحيه.

الصوت وإيقاعاته وظلاله حول صعوبات ترجمة «الطبل الصفيح» نموذجاً

حسين الموزاني *

في البدء لابد من الإشارة إلى أننا سنتناول هنا في حديثنا الكاتب الألماني غونتر غراس موضوعاً واحدة تتعلق بترجمتنا لروايته «الطبل الصفيح»، لاسيما الصعوبات التي واجهتنا أثناء ذلك، إضافة إلى عقد بعض المقارنات بين ترجمتنا وترجمة كل من علي عبد الأمير صالح للرواية نفسها عن اللغة الإنجليزية وموفق المشنوق عن الفرنسية.

يُعتبر غراس من الأدباء متعددي المواهب، فهو روائي وقاص وشاعر ومؤلف مسرحي ورسام ونحات وخطيب سياسي، لكن المنحى الروائي قد غلب على نشاطه الإبداعي منذ صدور روايته الأولى «الطبل الصفيح». ويتسم أدب غراس، ربما على العكس من أدائه الفني التشكيلي، بقوة العبارة وتعقيدها وانغلاقها أحياناً وإحالاتها التاريخية والفكرية والسياسية الكثيرة، مما يجعل هذا الأسلوب شديد الخصوصية، بل المغرق في محيطته، على الرغم من انتشاره ووصوله إلى مصاف عالمية، عملاً صعباً للغاية. غير أن الصعوبة بعد ذاتها لا يجوز أن تكون على الدوام حائلاً دون نقل الإبداع الأدبي العالمي، إنما قد يجد فيها المترجم متعة فكرية وتحدياً لغوياً لا مناص من خوض غماره. وبالأخص حينما يتم هذا النقل من لغة كاللغة الألمانية المعروفة بالتركيبات النادرة إلى اللغة العربية؛ وهنا بالذات تكمن معضلة الترجمة كلها.

* كاتب من العراق يقيم في ألمانيا

بمفردة واحدة مأخوذة عن العربية هي «الطنبورة» ذات الأصل الفارسي. وبهذا السياق فإن اسم Günter Grass يكتب عندنا بثلاث طرق مختلفة فهو مرة كونتر كراس أو غونتر غراس في المشرق العربي أو جونتز جراس في مصر حيث عرفت روايته بالطلبة الصفيح.

أسلوب الرواية

يتضح من خلال العنوان أن هذه الرواية تتحدث عن أداة أو آلة لها علاقة بالفن والموسيقى أي الطبل الذي يقرع أو ينقر عليه. وتنتمي حسبما يقرر محقق أعمال غراس نويهاوس (١) إلى جنس الرواية الثربوية التعليمية Bildungseroman على غرار «سنوات تدريب فيلهلم مايستّر» لفيوت و «هاينريش فون أوفترندنغن» لسوفالس و «هاينريش الأخضر» لفوتفريد كلر و «دكتور فاوستوس» لتوماس مان. بيد أن غراس نفسه أكد في أكثر من مناسبة بأنه كان متأثراً بأسلوب الكتابة السائد في المغرب العربي إبان العصور الوسطى مثلما جسدهت روايتنا «دون كيشوت» لسرفانتس و «Simplicissimus» لغرملسهاوزن (٢)، حيث استوحى غراس الكثير من مقومات بنائها وتقنياتها وأجوانها فيما يتعلق بمعالجة الشخصية الساذجة أو الفطرية ومراقبة تطورها الروحي والذهني. وعن تأثره بهذا الأسلوب يقول غراس «إن من يتعمّن في قراءة سرفانتس سيلاحظ من خلال الإشارات القصصية أنه قد استفاد من إقامته وسجنه في بلاد المغرب استفادة عظيمة، وأنه اعتمد أسلوب السرد المشرقي وطوره». وأشار غراس إلى أنه تأثر بكتابات عصر الباروك في ألمانيا والذين كانوا قد تأثروا بدورهم بأساليب السرد الشائعة في أسبانيا آنذاك، بعد أن استعاروا شخصية «البطل» المتشرد المشاكس أو الظريف أو الشاطر مثلما يطلق عليه أحياناً ونقصد به شخصية البيكارو. Picaro ونجد هذا النمط في الشخصيات المتمسكة بالجرأة والقدرة على السفرية من الآخرين أو النجل منهم في بعض الحكايات العربية السائدة آنذاك في عموم المغرب العربي ومشرقه، ومنها على سبيل المثال حكاية أبي زيد الهلالي والأمير حمزة البهلوان ومنامات ركن الدين الوهراني، وما إلى ذلك من الأدب الشعبي والموروث القصصي. وعلى هذه

ولكي نتأكد من صحة هذا الرأي علينا أن نبدأ بعنوان الرواية في الأصل الألماني وهو Die Blechtrommel وقد جاء معرفاً بأداة تعريف المؤنث die، فهو يتحدث إذن عن طبل صفيح محدد ويعبر تعبيراً شاملاً عن محتوى الرواية، بينما نجد مصيّنات مثل «الطبل الصفيح» أو «طلبة الصفيح» أو «الطلبة الصفيح» لا تعطي المعنى ذاته، وسيظل الإيهام يرافقها حتى لو حملت لام التعريف، لأننا لو قلنا على سبيل المثال: «عندما يدخل الزائر إلى المغرب يجد كذا وكذا»؛ فإننا لم نعرف شيئاً في واقع الأمر. وبهذا المعنى فإننا لو قلنا طلبة صفيح أو طبل صفيح أو طلبة الصفيح فسوف لا يتغير في المعنى شيء، لأن هذه التسميات لا تدل بدقة على شيء معرف محدد تماماً مثل قولنا «حين يدخل المرء المقهى...» فالمرء هنا سيبقى نكرة على الرغم من لام تعريفه، على العكس من سياق الأصل الألماني المحدد تحديداً كلياً. وعندما نقول باللغة الألمانية «حين يدخل الرجل المقهى» فإننا لا نعني إلا رجلاً محدداً ومعرفاً. ولو أضفنا إلى الصفيح ياءً مثل ياء النسب وجعلناه «الطبل الصفيحي» فسنتقرب بهذا النوع من أشد مواطن اللغة العربية تعقيداً وتفصيلاً نحن في غنى عنهما. فهل الصفيح هنا منسوب أم أنه مجرد نعت؟ إن ياء النسب كما نعلم تمنع عادة لمن اشتهر بخاصية ما أو عدة خواص كأن يقال البساط المغربي. ليس بمعنى أن هذا البساط نسج في المغرب، بل أنه يمكن أن يصنع في الصين ويبقى مع ذلك بساطاً مغربياً، لأن نسيجه ومناجه وشكله كلها مغربية. وكذلك الأمر مع المعمار المغربي أو الطعام المغربي.

لقد اعتدنا أن نقول «السكة الحديد» بدلاً من سكة الحديد، والمرأة الصبور أو نقول «ليست الثوب الحرير» مثلما تؤكد بعض كتب اللغة، واعتدنا أيضاً على ترجمة قصيدة البيوت The Waste Land بالأرض الخراب أو الأرض البيباب، وليس الأرض الخربة أو الأرض اليابسة، نظراً لإيقاع المفردة وربما الاختصار. على أية حال علينا أن لا نبالغ في أمر التسمية طالما تتيح لنا اللغة العربية بدائل، أو على الأقل تتيح لنا استخدام الضرورة الفنية. وحسبنا فعل المترجم الفرنسي عندما ترجم العنوان

الموروثات والذخائر الفنية اعتمد غراس في بناء شخصيته الرئيسية «أوسكار»، وسرد الأحداث الكبرى من خلالها. والرواية بمجملها قائمة على الوقائع المتسلسلة التي لعبت دوراً بارزاً في تاريخ مدينة دانسغ أو «دولة دانسغ الحرة» فيما بعد، حيث ولد الكاتب غونتير غراس وحيث تدور معظم أحداث رواية «الطبل الصفيح» بالإضافة إلى روايتي «قط وفار» و «أعوام الكلاب» المصطلح عليها «ثلاثية دانسغ».

وغونتير غراس يكثر من استخدام أسلوب التقويم الزمني الذي يتيح التعرض إلى جملة من الأحداث السياسية والعسكرية خارج السياق الروائي وتوظيفها دون أن يتعرض معناه التاريخي إلى النضوب. وإذا ما أضفنا تاريخ ألمانيا «البروسية» و«الاتحادية» و«الديمقراطية» إلى تاريخ دانسغ ودولة بولندا؛ فإننا سنحصل في نهاية المطاف على مشروع روائي متشعب وبالغ الشمول.

لغة غراس

صحيح أن «ثلاثية دانسغ» ليست عملاً بيوجرافياً بالدرجة الأولى، إلا أنها انطوت على معالم محلية متعددة، تصورها مسقط رأس غراس، أي موطن الكاشوبيين الذي كان وما زال غراس شديد التعلق به والولاء له، بحيث استطاع أن ينقد بعضاً من لغة وتقاليده هذا الشعب الصغير الذي تنحدر منه أمه. في كتابه «من يوميات حلزون» (٢) يهاضب غراس ولده «راؤول» بالقول: «أريد أن أبلغك أنت يا من تهتم بفروع الأشجار وبالحدود غير المنتظمة بأن الكاشوبيين أو الكاسوبيين الذين يرجّح بأن ثلاثمائة ألف منهم مازالوا يعيشون اليوم، هم من قدامى السلافيين ويتكلمون لغة مهددة بالانقراض، لغة مطعمة بالمفردات المستعارة من اللغتين الألمانية والبولندية».

لقد بات غراس مولعاً باللغة الكاشوبية لذلك صبّ جل اهتمامه بغية إحيائها من خلال اللغة الألمانية، لغة الأب إن صح التعبير. بيد أن هذه اللغة التي استخدمها غراس لم تكن عادية، إنما لغة خاصة به، أوجدها لنفسه، أو أعاد صياغتها، فصار ينحت ويشق كما يشاء. ولم

يكف بذلك، إنما وضع لها لحناً يتساق و يتناغم مع إيقاع الجملة طويلاً وقصراً، مولداً أنغاماً موسيقية وصرخات بشرية وأنشيد وغير ذلك من الأصوات. وقد عُرف عن غراس أيضاً أنه كان يريد ما يدونه بصوت عال كما لو أنه يلقيه لِقَاء، مما جعله ينجح نجاحاً كبيراً في قراءته أمام الجمهور (٤). فالتطيل إذن هو القصر والطول هو الأداة القابضة على الإيقاع والضابطة له. وستقتض لنا هذه الحقيقة من خلال النماذج التي سنوردها هنا. جاء في الصفحة ٢٧ من ترجمتنا النص الآتي: «أخذت (رادونا) تمخر عياب الغرين، قاذفة بأكوام الطمي والرمل؛ متفادية بمعونة الشوتين المتناوبين السيل العارم الذي لم يعرف سوى اتجاه واحد. وعلى الهمين والشمال كانت تقع الأراضي المنبسطة تارة، المتموجة طوراً، وقد خُصدت غلالها. وثمة أسوار من الشجيرات ودروب ضيقة وخسوف انتشرت فيه نباتات الورد؛ خسوف خال من التعرج يقع بين البهوت الفلاحة المنفردة المتباعدة، وقد أعد لهجوم سلاح الفرسان، وفرقة الرماحين المتموضعة شمالاً في حقل رملي، وللخيالة الذين كانوا يطاردون بعضهم، غائرين عبر الأسوار الشجرية، ولأحلام ضباط الفروسية الغتيان، والممركة التي وقعت والتي ستقع من جديد دائماً، وللوحدة الزيتية: حيث السطح المستوي السواء تقريباً، والفرسان المسلحون سلاحاً خفيفاً على الخيول المتهيج، والخيالة حملة السيوف الذين سقطوا، والقائد بمعطفه المحلى بالناشيز، والذي اصطبغ بالدماء، وحيث الدرع لا تنقص إلا زواحد، ذلك الذي قطعته نبيل مازوفين، والخيول البيضاء التي لم يشهد لها السرك مثيلاً، تلك الخيول المستثارة المتوترة، المشربشة الأعنة، بشرايينها المرسومة بعناية فائقة، وبمناخيرها القانية الاحمرار المنفوخة التي انبعثت منها سحب مطعونة بالرمح والحراب، ورفرفت فوقها البيارق، وثمة خيول مطاطنة الرؤوس وسيوف رفيعة، شطرت السماء والشفق نصفين (-) وفي الصفحة ١٢٩ نجد مثلاً آخر على إيقاع الجملة: «كانت بناية المسرح البلدي، أي مطحنة البن الدرامية، هي التي أغرت أصواتي الجديدة المتكلفة التي جربتتها فوق سطحها، فوجهتها نحو نوافذها المصطبغة

بحمرة الشمس الغاربة. وبعد دقائق من الصراع المتنوع الشحن والاحتقان الذي لم يسبب ضرراً تمكنت من استخلاص صوت غير مسموع إلى حد ما، فأصبح بإمكان أوسكار أن يعلن بفرح ويفخر خائن غداً: لقد توجب على زجاجتين في الوسط من الجهة اليسرى لنوافذ البهو التخلي عن شمس الغروب، حتى بات يمكن التعرف عليهما كمربعين سوداوين، يحتاجان إلى تركيب زجاج جديد على وجه السرعة». وفي مشهد مؤثر يصف أوسكار حالة الحزن التي استهدت بوالده ماتسرات إثر فقدان خليلته فيقول: كنت «أرى ماتسرات الذي لم يكن يحتسي الخمر في زمن أمي إلا بصحبة الآخرين، جالساً على الدوام في وقت متأخر خلف كأس صغيرة مخصصة لجرعة واحدة، ويتطلع بنظرة مخمورة. كان يقلب ألحوم الصور، محاولاً، مثلما فعلت أنا الآن، إحياء أمي المسكينة بصور سيئة أو جيدة الإضاءة، ثم يبكي في منتصف الليل عندما تحين ساعة البكاء فيخاطب هتلر أو بيتروفن المتجهمين المعلقين قبالة بعضهما، [...] وبدأ أيضاً كما لو أنه كان يتلقى إجابة من ذلك المبقرى الأسم، في حين كان القائد الزاهد بالشرب يلوذ بالصمت، لأن ماتسرات الذي كان مسؤول خلية صغيرة وسكيراً، تراءى غير جدير بالتنبؤ بالمستقبل» ص ٢١٤.

ومن المفيد هنا أن تأتي بمثل آخر على انشغال غراس بهاجس الإيقاع وهو المثل الذي يلخص كل ما عاشه أوسكار، البطل المركزي، ومحتوى الرواية، بعد أن منحه طابع الصلاة الأخيرة: «ما الذي عليّ أن أقوله الآن: تحت اللهبات وليت، في سنّ الثالثة توقفت عن النمو عمداً، طبعاً تسلمت، زجاجاً حطمت، عطر فانيليا شممت، في الكنيسة سعلت، لوتسي أطعمت، نملأ راقبت، على النعمو أصررت، طبعاً دفنت، إلى الغرب رحلت، والشرق أضعت، النحت تعلمت، موديلاً وقفت، إلى التطهيل عدت، فالخرسانة تفقدت، مالا كسبت، إصبعاً حفظت، وإصبعاً أهديت، ضاحكاً هربت، وبسمل طلعت، فاعتقلت، وحكمت، إلى المصحة نقلت، ثم برأت، اليوم بعيد ميلادي الثلاثين احتفلت، لكنني خائف من الطاهية السوداء مازلت - آمين» ص ٦٨٤-٦٨٥.

ولو أننا وضعنا الترجمتين العربيتين للنص ذاته عن

الفرنسية والإنجليزية قيد الدرس لاتضح لنا جملة من العوامل التي من شأنها أن تؤثر سلباً على العمل الفني، ومنها مخوف حدة الإيقاع وقصوره بفعل الاعتماد عن الأصل، وكذلك التفسير المعجم للنص الذي خضع بدوره إلى تفسير أولي قام به المترجم الأول عن النص الأصلي، فذهب ببعض من بيانه ونصاعته وبلاغته؛ لأنه تعامل مع نص آخر فرنسي أو إنجليزي وليس نصاً ألمانياً. وحقيقة أننا نترجم عن الألمانية فذلك لا يعني بحد ذاته أفضلية، إذ إن المترجمين السوري والعراقي قد يكونان أكثر قدرة لو أنهما اختار نصوصاً أخرى لكثاب فرنسيين أو إنجليزاً وهم كثيرون حقاً، بدلاً من الاقتراب، عبر لغة بسيطة، من نص ألماني محض، معقد التركيب. إن الترجمة في معظم الأحوال هي تفسير للنص، وأحياناً يوقف هذا التفسير العبارة الأصلية على معنى واحد، فيحد ذلك من تداعياتها وإيحائها ويحد بتركيبها. وعندما يقدم مترجم آخر على نقل نص مترجم أصلاً إلى لغة ثالثة فإن هذه التداعيات والإيحاءات الشاحبة في الترجمة الأولى ستختفي لا محالة، فضلاً عن وقوع المترجم الثاني في أخطاء لا حصر لها. ستكون أسماء الشخصيات والمدن والشوارع والأنهار، أي طوبوغرافيا العمل الذي أريد له أن يكون بمثابة طوبوغرافيا قوم ودولة اندثارت فلم يخلها سوى الصين والأسماء وبقياء اللغة، ستكون هذه الأشياء كلها أول الضحايا. فجعل المشنوق في ترجمته عن الفرنسية كولياجك «كوليشيك» ويان، وهو من أهم شخصيات الرواية «جان» وشتيهان «ستيهان» والعمّة كاور «العمّة كوير»، وأخطأ خطأ كبيراً في تدوين أسماء الأعلام مثل غوته الذي جعله غوثيه وغوتنبيرغ الذي لم يرد اسمه في الرواية عيشاً، إنما أراد الكاتب أن يؤكد الهوية القومية، أي الألمانية، لمدينة دانسغ، فدوّن اسم غوتنبيرغ مخترع الطباعة الآلية والذي نصب له تمثال في المدينة، «بغيتمبر»، بل أنه جعل مدينة دانسغ نفسها التي هي مسرح الأحداث، «دانزيج» بحيث أصبح من المعتذر التعرف عليها ثانية. أمّا كتاباته للفصول فقد حفلت بالكثير من الأخطاء، إذ حول فصل زجاج، زجيج، زجيج وهو الفصل الذي حذفنا منه مفردة «زجيج» منعا

للاتيساس وأبقينا على الترجمة الحرفية؛ لأننا لم نجد بديلاً لها. حول هذا الفصل إلى «زجاج نوافذ وزجاج نوافذ مهشم»، وجدول الدروس إلى «برنامج تنظيم الوقت» وراسبوتين وبحروف الأبجدية إلى «راسبوتين والألف تاء»، ولعلّ المنشوق نسي هذا أنه لا يوجد ما يسمى بالألف تاء، إنما هناك صيغة قديمة منذ زمن الإغريق تعرف «بالألف باء» أو «الألف بيت»، وحول «التضيق من ناحية القدمين» إلى «من الرأس إلى القدمين» و«إيمان، محبة، رجاء» إلى «إيمان، أمل، رجاء» كما لو أن الأمل يعني شيئاً آخر غير الرجاء. وحول «حمل العجز إلى السيدة غريف» إلى «احترام عاجز إلى مدام غريف»، وحول «تفقد الفرسان أو الإصابة بالشجر البربري الغامض» إلى «تفتيش الإسمت أو اللحية الأسطورية البربرية»، بينما لا يوجد في النص الأصلي أدنى ذكر للحية الأسطورية، وحول «النافضون» إلى «الدباغون» وتمثيلية عيد الميلاد، أو «مولد المسيح» إلى «المزود»، و«عذراء ٤٩» إلى «السيدة ٤٩»، والثرام الأخير أو عبادة البرطمان» إلى «الثرام الأخير أو عبادة القمم».

ولا يختلف الأمر كثيراً مع عبد الأمير صالح الذي وقع بدوره ضحية للترجمة الإنجليزية، فلم يبق بمراجعة النص الأصلي، فأنتى بالكثير من الأسماء والعناوين البعيدة عن روح النص، بالإضافة إلى الإحاطات والإسقاطات في المتن والتي سنشير إلى بعضها، وهي في الواقع كثيرة جداً ومنتشرة في ثنايا النص من البداية حتى النهاية. إذ إنه أيضاً قام بتحويل فصل الزجاج الأنف الذكر إلى صيغة أمر «حطم زجاجة النافذة الصغيرة» المنقول حرفياً عن الإنجليزية Smash a Little Windowpane وأخذ مفردة Schedule الإنجليزية نظير عبارة «جدول الدروس» المعمول به في المدارس الابتدائية، وقد أوقعه هذا الخطأ في إشكالية مضحكة سنشير إليها فيما بعد. وحول «حمل العجز إلى السيدة غريف» إلى «كيف أخذ أوسكار عجزه إلى سيد غريف»، وأخذ وحدة الأوزان الإنجليزية Pound أي الرطل كما هي، فأصبحت الخمسة والسبعون كيلوغراماً مائة وخمسة وستين رطلاً رقماً. وتحولت «خلافة المسيح» إلى

«محاكاة المسيح» وهي صياغة منقولة حرفياً عن العنوان الإنجليزي The Imitation of Christ بينما النص الأصلي يتحدث صراحة عن خلافة المسيح، بحيث أن أوسكار ينصب نفسه خليفة. وليس من الصدفة أن يجعل غراس شخصاً قميئاً مثل أوسكار ينصب نفسه خليفة، فهو قصد هنا الإمعان في السخرية من الكنيسة الرسمية في ألمانها التي قامت بدور متخاذل ومتهاون مع النظام الهتلري النازي.

إننا في الواقع لا نريد أن نبالح في أهمية كتابة العناوين بصورة صحيحة، لكننا نعتقد من ناحية ثانية بأن العناوين هي مفاتيح لفهم النصوص المستقلة؛ لأنها مستمدة فعلاً من محتوى الفصول. وفي هذا المقام فإننا سنحاول هنا تناول الهفوات التي شملت المتن نفسه.

الرواية بمجملها هي عبارة عن قراءة تاريخية نقدية للأحداث المهمة التي شهدت أوروبا وألمانها على وجه الخصوص، ولذلك فإن أسماء المواضع تشر حيثما وردت إلى أحداث تاريخية مهمة، وأي تحريف فيها قد يؤدي إلى سوء فهم، أو إلى التقليل من أهمية الحدث ذاته، وأحياناً يؤدي هذا الخطأ في الفهم إلى اختلال الصورة الفنية. ففي ترجمة صالح عن الإنجليزية (ص ٤٢) وردت العبارة التالية: «ثلاث مرات دعي جان للقوات المسلحة، لكنه في كل مرة يتم تأجيله بسبب وضعه الجسدي البائس، وهي حالة ألقت ضوءاً وافرأ على بنية جان برونسكي في تلك الأيام، حين كان كل ذكر يقف بقامة نصف منتصبة يشعن في سفينة إلى وردون كي يخضع إلى تبديل جذري لوضعه طويلاً وعرضاً». وهذه الصيغة هي ترجمة حرفية غير دقيقة لما نقله المترجم الأمريكي رالف مانهايم (ص ٤٢)، حيث وردت عبارة شحن بالسفينة shipped إلى فردان لكي يخضع وضعه إيان إلى تغيير جذري من الحالة العمودية إلى الحالة الأفقية الأبدية. أمّا العبارة الأصلية فتتضمن حسب ترجمتنا على أن إيان أخضع «ثلاث مرات للخصص الطبي العسكري، إلا أنه كان يعفى من الخدمة كل مرة، بسبب قامته المعوجة وحالته السيئة على العموم التي انتشرت حولها شتى الأقاويل، في ذلك الزمن الذي كان يساق فيه الأصحاء ذوو القامة المستقيمة إلى ناحية

(فردان) حيث كانت أجسادهم تمهد في التراب الفرنسي على نحو أفقي».

ويتضح من هذه العبارة أن هؤلاء الجنود سيقتلون في تلك الأرض الفرنسية الغريبة مثلما قُتل وجُرح أكثر من سبعمئة ألف جندي فرنسي وألماني إبّان الحرب العالمية الأولى في معارك فردان الدموية التي دارت رحاها طيلة العام ١٩١٦. إذن ليس هناك في النصّ الأصلي سفن ولا تبديل جذري طويلاً وعرضاً، إنما هناك إشارة صريحة إلى الأرض الفرنسية وإلى معارك فردان. وفي الصفحة ذاتها يرتكب عبد الأمير صالح خطأ آخر كبيراً فيقول عن يان الذي فحص طبيّاً للمرة الرابعة بأنه «مشى باضطراب نازلاً درجات السلم، ومرتمياً على عنق أغنس، أمّي، همس بالقول الذي كان شائعاً جداً آنذاك: (لم يقبلوني من الأمام، لم يقبلوني من الخلف، رفضوني مدة سنة أخرى) - أمّي لأول مرة ضمت جان برونسكي بين ذراعيها، وأشكّ فيهما إذا كانا شعرا بسعادة كبيرة في خلال عناقهما ذاك». بينما النصّ الأصلي يقول عكس ذلك تماماً، فهو في ترجمتنا كالتالي: «هبط (يان) درجات السلم الأمامي متعثراً، طوّق جيد أمّي بذراعيه، ثم همس في أذنها، مردداً تلك المقولة التي كانت محبوبية آنذاك: (لا مؤخرة ولا عنق: سنة كاملة إلى الورا!) فحضنت أمّي يان برونسكي لأول مرة في حياتها، ولا أعرف فيما إذا أخذته في أحضانها بسعادة غامرة بعد ذلك مثلما فعلت في تلك اللحظات» (ص ٤٣).

في رسالة نشرها السيّد المشنوق في جريدة الحياة اللندنية (٥) أعاب علينا الترجمة العرفية لعبارة «لا مؤخرة ولا عنق: سنة كاملة إلى الورا» التي ترجمها هو على النحو التالي: «نزل (يان) الدرج بسرعة خاطفة قافزاً على رقبة أمّي ثم همس في أذنها المثل الذي كان يطيب سماعه حينئذ (غير صالح، غير مساق سنة تأجيل). عندئذ أخذته ماما في أحضانها ولا أعرف يا ترى هل ستكون أكثر سعادة بضمه ثانية فيما بعد» (ص ٣٩-٤٠).

بيد أننا لو أخذنا بترجمة المشنوق لانتفتت أهمية المثل «الذي كان يطيب كثيراً سماعه» على حدّ قوله، في حين

أن صياغتها على هذا النحو غير المؤلف ستحمل شيئاً من الجدة والطرافة. ولعل هذا الإحساس بالذات خامر المترجم الإنجليزي، فصنع من المثل قصيدة (ص ٦).

صThey can have my rear، صThey can have my front، صve turned me for another year من الواضح هنا أن المترجم أراد التصرف بالنصّ، فصاغه على هواه بدلاً من أن ينقله حرفياً مثلما فعلنا نحن، وإن شئنا أن نجتهد لاجتهندا في إعادة صياغة النصّ الألماني، لكن الأمانة تقتضي الالتزام بصيغته الأصلية ومحتواه وظلاله الداخلية. لو تناولنا مثلاً آخر من عشرات الأمثلة التي تؤكد خلل الترجمة عن نصّ غير أصليّ وعبر لغة أجنبية ثانية، وهو ما جاء في فصل «جدول الدروس» الذي سبقت الإشارة إليه. إذ اختصر العنوان إلى مجرد «الجدول» في ترجمة السيّد صالح، وهذا بخلاف ذاته ليس أصلياً، لكننا ربما أن الأمر يتعلق بنصّ أدبيّ بالدرجة الأولى فإن أي اختصار في غير موقعه يؤدي إلى خلل في فهم الموضوع برمته. وكثفاه السيّد صالح بالترجمة العرفية لمفردة Schedule الإنجليزية المقاربة لفظياً إلى حدّ ما من كلمة جدول العربية، والتي يتراوح معناها بين الملحق والبيان والجدول، بما فيه جدول الأعمال، جعله يرتكب أخطاء، لأنه لم يكن يعرف أو يتفهم على الأقل هذا الجدول تخيلاً صحيحاً، فأسقط عليه فهماً مبتسراً مقحماً. يقول صالح: «يقضي كليب عادة ساعات طوال يرتب فيها جداول. إن حقيقة التهامه بانتظام للسجق الدموي والعدس الساخن، حين كان يفعل ذلك، تؤكد فرضيتي والتي تنص ببساطة على أن الصالحين شروهون. وإن المواظبة التي يعلّأ بها ساعاته وأنصاف ساعاته تؤكد نظرية أخرى لي، وهي: أن الكسالي درجة أولى وحدهم من يميلون إلى صنع الاختراعات التي تؤدي إلى اقتصاد في العمل» (ص ٧٧) غير أن النصّ الأصلي يرمي إلى غرض آخر، ويسخر من حالتين على الأقل مرتبطتين ببعضهما، وهما روح الضجر والبطالة المتمكنة من بعض الألمان آنذاك، ونقيضها الكامن في مكثنة المجتمع و«ترشيد» العمل بغية توفير الوقت. وفي ترجمتنا جاء النصّ كما يلي: «كان كليب يقتل الساعات أحياناً في تخطيط جداول

«كان يهرق نفسه في تزيين عناوين برامجه؟» ثم هل هناك إنسان يستطيع مثلاً القيام باكتشاف توفير الوقت؟

ولم يتمتع المشنوق في قراءة النصّ الفرنسي الذي قلب معناه وشوّه تشويهاً كاملاً؛ فالنص الفرنسي يقول (٧):

Je parcourus le papeler d'un regard aile, il n'apparut guère de nouveautés.

ومن سوء حظّ المشنوق أن المترجم الفرنسي تصرف قليلاً بالأصل، مضيفاً إليه عبارة *regard aile* أي النظرة المجنحة. ولم يكتف المشنوق بتحريف الترجمة الفرنسية، بل أسقط جزأً حكماً قاطعاً على شخص كليب، دون أن يكون كليب مقصوداً بالعبارة أصلاً فقال: «نظرت إلى المناقق طولاً وعرضاً نظرة سريعة جانبية، فهو لم يأت بأي شيء جديد...» وقد فات عليه أن الترجمة والأصل يتحدثان عن قصاصة ورق لا علاقة لها بالنفاق؛ و *papeler* تعني المرائي أو المناقق أو المتظاهر بالتقوى حسب القاموس الفرنسي العربي، لكنها تعني أيضاً «قصاصة ورق لا قيمة لها» في اللغة الفرنسية الدارجة حسبما تخبرنا قواميس هذه اللغة. وكلمة «مناقق» لم يرد لها ذكر في الرواية إطلاقاً. ثم إن هناك اختلالاً بيناً في الصورة أيضاً، وليتخيل المرء كيف يمكنه أن ينظر إلى شخص طولاً وعرضاً على نحو سريع وجانبي؟

ولكي تنتهي من موضوع المقارنات نود أن نسوق مثلاً آخرًا يدل على القراءة والترجمة الملتبسيتين اللتين ذهب ضحيتهما المشنوق ومبالغ وغراس ومترجموه في آن واحد. وتسهيلاً للأمر سنبقى في فصل «جدول الدروس» ذاته. وفي الصفحة ٧٣ من ترجمة المشنوق نصطدم بعبارات غريبة عن النصّين الأصلي والمترجم، فهو يقول «كانت الغابة الفتية زاهية وكانت التبدلات قد بدأت في أغصانها وكانت العمة كوير تجلس على نصب يشير، تحت فيض من الطحالب، إلى أهداف متنوعة بعيدة لنزهة من ساعة أو ساعتين. كانت، مثل فتاة عانس لم تعد تشعر بشبابها، ترنم مع حركات الرأس...» التي لا يمكن ملاحظتها إلا عند الفتيات الحقاوات وكانت تغزل لنا طقم فرس شديد الصمرة...» أمّا في الأصل وترجمته الفرنسية فلا نعر على أثر

الدروس. أمّا حقيقة أنه كان يلتهم السجق وحساء العدس معاً فقد أكدت بشكل قاطع نظريتي القائلة: بأن الأشخاص الحالمين هم الآكلون النهمون. فحقيقة أنه كان يملأ الحقول الفارغة على الورق بهمةً ومثابرة أكدت نظريتي الأخرى القائلة: بأن التناقلة الحقيقية هم وحدهم الجديرون بالترصل إلى اختراعات موفرة للجدد العلمي» (ص ٩١).

إن لم يتمّ الحديث هنا عن الساعات وأنصافها أو الاقتصاد في العمل، إنما عن حقول مريّة أو مستطيلة، تدور فيها المهمات والواجبات اليومية، وهي في هذا المقام واجبات مدرسية على وجه الخصوص، مثلما يشرحه النصّ نفسه بعد فقرة واحدة. أمّا السيد المشنوق فقد ذهب بعيداً في تفسيره لجدول الدروس وما حفل به من صور فنيّة تشكّل نموذجاً جيّداً لأسلوب غراس السري. لكن الترجمة عن الفرنسية أجهزت على هذه الصور بالكامل، فضلاً عن الأخطاء الكبيرة في الفهم. يقول السيد المشنوق: «أحياناً كان كليب يقتل ساعات طويلة في وضع جدول تنظيم الوقت ويلتهم، خلال تخطيطه، دون توقف، النقائق والعدس المسخن، الأمر الذي يثبت نظريتي القائلة ببساطة: الحالمون هم أكلة متعددو الأنواع. وحقيقة أن كليبا كان يهرق نفسه في تزيين عناوين برنامجه وهذا يثبت صواب نظريتي الأخرى القائلة: بأن التناقلة الحقيقية فقط يستطيعون القيام باكتشاف توفير الوقت» (ص ٧١).

والواقع أن المشنوق أخطأ حتى في نقل العبارة الفرنسية *polyphages* والتي تعني النهمين أو الشرهين، وجعلها ببساطة وحرفية تامة «أكلة متعددو الأنواع» وهي عبارة لا يستطيع القارئ أن يفهمها على وجه الدقة. فهل هؤلاء «الأكلة» هم المتعدّدو الأنواع أم أنهم آكلون صنوف متنوعة من الأطعمة؟! وكلا المعنيين هنا خطأ. إذ إن المشنوق وضع نفسه في موقف خرج منذ البداية عندما ترجم عنوان الفصل «برنامج تنظيم الوقت»، بينما العبارة الفرنسية *Le horaire* تعطي معنى مائلاً لعبارة «جدول الدروس» الألمانية. إلا أنه اختار أشد المعاني التباساً وأضاف من عندياته بما يتنافى مع الفهم المنطقي للغة وأصولها. فمن أين أتى مثلاً بعبارة

للتبدلات في أغصان الغابة، إذ إن الغابة لا أغصان لها، إنما أشجار، وليس هناك إشارة إلى النصب أو إلى أن العمّة كاور فتاة عانس لم تعد تشعر بمشايها، في حين نجدها في ترجمة صالح عن الإنجليزية «فتاة في معة الصبا»، غير أن المشوق لم يكتف بإضافة صفة العانس وحدها، إنما قرنها أيضاً بعبارة الفتيات الحمقاوات التي لا وجود لها في النصّ حسب نقلنا: «كانت الأشجار الفتية تلمع والأغصان الجرداء تجدد ريشها، فجلست العمّة كاور على صخرة في الدرب أحاطت بها الطحالب الكثيفة، وبدأت تشير إلى اتجاهات عديدة صالحة للتجوال لمدة ساعة أو ساعتين، وصارت تترنم بأغنية، مثل أي فتاة لا تعلم ما الذي حلّ في روحها أثناء فصل الربيع، وتحرك رأسها بحركات سريعة وعصبية تشبه حركات الدجاج الحبشي، ثم أخذت تحيك لنا لجاماً جديداً، لونه أحمر مثل لون الشيطان» (ص ٩٣).

وغني عن القول إن اختفاء أوصاف وتشبيهات كالريش المتجدد كخشب للبراعم والدجاج الحبشي والشيطان الأحمر قد أضعف الصورة تماماً، وذهب بقنيتها وطابعها الأدبي. ويجدر بالذكر هنا أن غونتر غراس اشتغل في بداية حياته الفنية بالرسم والنحت والجرافيك، أي أنه فنان مصوّر يطارد الصور الواقعية والرمزية في مخيلته أو خارجها حتى يقتنصها ثم يضع لها إيقاعاً نثرياً خاصاً بها قبل أن يطلقها. ولهذا السبب عمد في كتابه الأخير *Mein Jahrhundert* قرّني أو منوئني إلى رسم الصور المائة التي تجسد كلّ واحدة منها حدثاً معيناً رسخ في ذهنه غراس، لوضع لها فيما بعد نصّاً مناسباً. لقد كان همّ المترجمين صالح والمشوق هو رص العبارات إلى جانب بعضها، بغض النظر عما إذا كان هذا الرص صحيحاً أم خاطئاً، مولداً للصور الناصعة أم معتماً ومغيباً لها.

شراء اللغة وفقّر القاموس

من الطبيعي أن الكاتب المتميز لا بد أن يكون له أسلوب متميز، بصرف النظر عن جودة هذا الأسلوب أو عدم جودته، لكنه يظلّ في كلّ الأحوال يحمل سمات التميز

والتفرد. والكاتب الحقيقي هو من يجهد نفسه ليخط لنفسه أسلوباً ومنهجاً ومنظوراً مستجداً، يصوغ من خلاله الوقائع وفق رؤيته، حتى لو داخل هذا الأسلوب شيء من الاقتباس والقتناص. وضمن هذا الإطار يعتبر غراس من المجددين في أساليب السرد الحديثة في ألمانيا ما بعد الحرب العالمية الثانية، على الرغم من اتكائه على بعض مقومات السرد وآلياته في عصر الباروك. وتتضح هذه الجذوة والحدالة عبر اختيار غراس لمفرداته وحرصه الشديد على أن تكون غير مبتذلة أو مستهلكة من فرط الاستعمال. وأحياناً يضطر إلى نحت المفردات، مستفيداً من الطبيعة الطيبة للغة الألمانية في توليد المفردات وتركيبها، مما يتعذر وجوده في اللغات الأوروبية المعروفة. واجتماع مفردتين أو ثلاث أو أكثر في تركيبة ذات معانٍ متقاربة أو متناقضة هي عملية سهلة للغاية في التوليف اللغوي الألماني. ويمكن من حيث المبدأ التنوع على كلّ مفردة بعد إدخال البودائ واللواحق عليها بما يسمى بمنهج الصيغ الصرفية *Paradigma*. ولعلّ غراس بالغ بعض الشيء في توليداته النحفية، فصار ينوع مثلاً على اللون الأحمر فيقول أحمر-أزرق وأحمر-أشقر وأحمر-بنّي وأحمر-ذهبي وأحمر-أسود وقهوائي-محمّر إلخ، أو يقول لون الأرض ولون البطاطس ولون العاج ولون اللحم وقديد الخنزير الوردي المطبوع. وإذا ارتأى المهتمون بأدبه وضع فهرست من ٣٨٠ صفحة، يضمّ جميع المفردات المدونة في رواية «الطبل الصفيح»، ليتمكن الباحث أو المترجم من تعيين مواضع ورودها وعدد المرات التي وردت بها؛ إضافة إلى وضع تعليق شامل وشروحات للأحداث التاريخية وأسماء المدن والأنهار والأعلام ويعبر هذا الاهتمام من ناحية ثانية عن الروح المنهجية الوثائقية التي تتحلّى بها المؤسسات الثقافية الألمانية؛ في حين أن الباحث أو المترجم العربي يجهد نفسه ويبدد وقته سدى في البحث عن مفردة مناسبة ليضعها مقابل المفردة المراد ترجمتها. وكلّما استعان بالقاموس خاب أمه، نظراً للعيوب والنواقص الكثيرة التي حفل بها القاموس الألماني-العربي.

لو تناولنا هنا مفردة واحدة مألوقة يمكن أن ترد في أي نص أبهي مثل Adamsapfel ويحتثنا عن مقابل لها لأصينا نورا بالإحباط، لأن هذا القاموس الضخم يوقف المفردة على معنى واحد غامض وهو «تفاحة آدم». بينما أتى صاحب المورد بثلاث مرادفات لمفردة Adam ص apple ، وهي الحُرْقَة وتَفَاحَة آدم وعُقْدَة الحنجرة. وقد تكون الحرقدة مدعاة للإشكال بسبب قدمها، لكننا لا يجوز أن نتخلى عنها لهذا السبب وحده، لاسيما أنها تعطي المعنى المراد بكل دقة. وأشار «لسان العرب» إلى أن الحرقدة هي عُقْدَة الحنجور، والجمع الحراقذ. وذكر غراس هذه العبارة مرتين ومرّة ثالثة في صيغة الجمع. فلو أننا ترجمناها في تلك الصيغة لقلنا «تَفَاحَاتُ آدم» وهو معنى بعيد عما نريد، ولو تخيلنا مريضاً يقول له الطبيب «إن تفاحك آدمك ملتهبة» فكم سيكون ذلك مدعاة للعجب، بل للسخرية. بيد أن هذه واحدة من أبسط المشاكل التي نحن بصدها هنا: فقد أصبحت ما لا يقل عن مائة مفردة وعبارة وردت في «الطبل الصفيح» ولم يرد ذكرها في القاموس الألماني-العربي أو جاء معناها مشوهاً أو غير دقيق، مثل Feldzeichen وهي عبارة مركبة وتعني العلامة عموماً أو علم التفريق بين جيشين متحاربين على وجه الخصوص. لكننا لا نجد لها أثرًا في القاموس، إلى جانب عبارات مترادفة كثيرة التداول مثل Feuerhaken و Feuerpause التي هي عبارة يومية مهمة وتعني وقف إطلاق النار و Feuerschein كما عرّب كلمة Fronleichnamfest المركبة بـ «عيد (خميس) الجسد» وهو تعريب صحيح، بيد أن هناك مرادفاً لهذه التسمية وهو عيد القربان. ولعل واضعي القاموس كانوا يخشون أن تتطابق معانيهم مع معاني قاموس «المورد» المشروحة شرحاً جيداً والمزودة أحياناً برسوم توضيحية، فتروخوا التمايز والاقتضاب. ثم إن القاموس الألماني-العربي خلا من طائفة من المصطلحات الحربية مثل Panzerfaust و Panzerabwehr و Feldplatz و عرّب كلمة Schiesscharte بكوة أو «مزغل» وجمعها مزأغل، إلا أن الباحث أو المترجم لا يستفيد شيئاً من هذا التعريب: لأن الكلمة الألمانية المركبة تعني بدقة الثغرة الصغيرة

التي توضع في المتراس لغرض الرماية والحماية معاً. ويعطي اسماً غامضاً لمفردة دارجة تتعلق بالبيروقراطية وهي كلمة Papierkram المركبة، فجعلها «دشت»، والمعروف أن «دشت» كلمة فارسية الأصل تعني السهل أو الأراضي المنبسطة أو الصحراوية ولا تفني هنا بالغرض الذي هو تراكم الأوراق وكثرة الإجراءات الروتينية. وقد جعلته حمية التمايز يمعن في الاقتضاب فاختصر كلمة Nachtopf إلى مجرد «قصرية»، بينما هي في الواقع إناء للتبول أو مبولة صغيرة توضع في غرفة النوم. وأعطى معنى واحداً مقتصراً لصفة phlegmatisch فأوقفها على صفة «بلغمي»، وهو المعنى القريب، مع أن هناك معاني أخرى مثل كسل أو ارتخاء أو لامبالاة ويكرر الأمر مع عبارة غير متداولة كثيراً وهي Sakrstei فيعربها بالموهف، وهو تعريب صحيح، لكنه غير مفسر، في حين يعرفه صاحب «المورد» بأنه «غرفة المقدّسات وملابس الكهنة في كنيسة». وقد استخدمنا تعبير الموهف في الترجمة بعدما فُسّر في سياق النص ذاته، تماماً مثلما الحال مع مفردة «الرّمث» بعدما تحققنا من صحتها تاريخياً ولغوياً.

ومع ذلك تبقى مهمة الترجمة، وبالأخص الترجمة الأدبية، من المهمات الشاقة التي تتطلب الكثير من المهارات اللغوية والفنية والأدبية والتأني وتقليب الرأي قبل وضع الصياغة النهائية. لذلك وقعنا نحن أيضاً في جملة من الأخطاء، لا يمكن تبريرها بأن الوقت أدركنّا إثر حصول غونتو غراس على جائزة نوبل للأدب وروايته الشهيرة «الطبل الصفيح» لم تترجم بعد إلى العربية: لكننا نأمل أن نصوبها في الطبعة القادمة.

الهوامش

- ١- Volker Neuhaus. Guenter Grass. Stuttgart/Weimer 1992. S.33.
- ٢- انظر
- Guenter Grass/ Harro Zimmermann, Vom Abenteuer der Aufklärung. Goettingen 1999, S.9ff
- وصحيفة
- ٣- DIE ZEIT, 20 Mai 1999.
- ٤- G. Grass: Aus dem Tagebuch einer Schnecke. Werksgabe. Band 7, S.131
- ٥- V. Neuhaus. Schreiben gegen die verstreckende Zeit. München 1997. S.76-77
- ٥- «الحياة» ١٨ أبريل ٢٠٠٠
- ٦- G. Grass. The Tin Drum, Translated from the German by Ralph Manheim. New York, 1990, p. 43
- ٧- G. Grass. Le Tambour, Traduit de l'allemand par Jean Amsler. Editions du Seuil 1997, p.71

البعد الصهيوني في

نظرية المركزية الأوروبية

أحمد يوسف داود *

(التمركز على الذات) هو مرض يصيب الشخصية الانسانية فيجعلها تعتقد أنها محور العالم، لا يقوم وجوده إلا بها وحدها، وما عداها هو إكمال لآطار هذه الفاعلية المحورية التي خصت بها دون سواها، ولذلك فإن ما تراه وتعتقد به وتتصرفه هو الصواب، وما خالفه - أو يخالفه - هو غلط ونشوز وانحراف لا بد لها من (تقويمه) بمختلف أشكال القسر والقوة إن كانت تملكها. وسلوكها، بناء على هذا هو سلوك عدواني دائما تجاه الآخرين.. والعدوانية هنا- وبالمعنى السيكولوجي- هي فاعلية إلغائية، أي ان الذات المصابة بالتمركز تميل، وبصورة متصاعدة، إلى (إلغاء الآخر) على كافة الصعد وبمختلف الوسائل والسبل. وهي تضطرب وتنهار انكفائيا حين تعجز عن ذلك، أما إذا ما امتلكت أدوات القوة فهي تمنع في استخدامها لتلك الغاية بلا حدود إن تمكنت.. غير أن ذلك يحمل في سياقه عناصر الدمار الداخلي (للذات) أو للشخصية.

* كاتب من سوريا

نظرية المركزية الأوروبية

من المؤسف والمؤلم أن النظام الحضاري الرأسمالي الأميركي الراهن والذي بدأت بداياته الأولى قبل نحو خمسة قرون، كان ولا يزال- وسيبقى حتى انهياره النهائي وزواله- محكوماً بمرض التمركز على الذات. ذلك أن مجموع الشعوب الأوروبية التي أنتجت- عبر انتاجها للقوى الفاعلة في تكوينه وتطويره ودفعه نحو نهايات نموه الأقصى.. تلك النهايات التي يمضي نحوها بخطى حثيثة- إنما بدأت (نهضتها!) بعد سلسلة من (صدامات بعضها) مع الحضارة العربية الإسلامية المزدهرة والمتفوقة عالمياً في العصور الوسطى. وهي صدامات أو اصطدامات خلقت (عقدة دونية) ناشطة لدى أوروبا بدءاً من القرن السابع الميلادي وحتى القرن الخامس عشر حيث سقطت غرناطة آخر معاقل العرب المسلمين في الأندلس في أوائل العقد الأخير منه، وبين عام فتح الأندلس وعام طرد العرب منها حدثت الاصطدامات أيضاً في صقلية وجنوبي إيطاليا.. كما حدثت الاصطدامات الأكثر أهمية في التاريخ العربي الإسلامي / الأوروبي- قبل عصر الاستعمار الحديث، بالطبع!- ونعني بها (الغزو الفرنسي) للمشرق العربي بين القرنين الميلاديين الحادي عشر والثالث عشر، وهو ما سيرفع لاحقاً باسم (الحروب الصليبية) التي كانت نهايتها مختلفة جذرياً عن نهايات الاصطدامات في الأندلس وصقلية.

على أن عقدة الدونية الأوروبية التي نشطت خلال تلك القرون ترابطت مع القوة الثقافية والمادية المتمظهرة في الرفاه ومقارناته في الحضارة العربية الإسلامية أكثر من ترابطها مع القوة العسكرية فيها. وحين سنحت الفرصة لاحقاً لشعوب أوروبا في أن تبدأ (نهضتها!) انطلاقاً من إيطاليا كان العداء للعرب المسلمين أبرز دافع لتمركز أوروبا على ذاتها، وبالتالي: لبدء واستكمال ما سيرفع باسم (نظرية المركزية الأوروبية في الثقافة)، حيث سيدعي العاملون على إنجاز هذه (النظرية) في صيغتها العليا والنهائية، أن الأوروبيين ينتمون إلى (عرق!) مقدر بالإبداع طبعياً هو (العرق الآري)- وهو اختراع صاف على حد تعبير البروفيسور بيير روسي في كتابه: مدينة إيزيس/ التاريخ الحقيقي للغرب- وذلك في مقابل العرق السامي العاجز عن أي إبداع، والعرب ينتمون

وإذا كان هذا- وبإيجاز- يعني شخصية الفرد، أو شخصيات الأفراد المصابين (بالتتمركز على الذات) ويحدد سلوكياتهم وعلاقاتهم داخل هذه الذات ومع الخارج، ويرسم بالتالي مجسوم الأطر المعرفية والثقافية العامة التي يتحركون داخلها مثلما يدفعهم نحو أهداف تعزز فاعلية ذلك التمركز وتسوغه وتنميه.. فإنه أيضاً ينطبق على جماعات بشرية ومجتمعات غير قليلة خلال مراحل التاريخ الحضاري الإنساني. فالسيكولوجيا الجمعية قد لا تكون أكثر من تركيب اجمالي أعلى لسيكولوجيات أفراد الجماعة الواحدة او المجتمع الواحد، والعلاقة الجدلية بين سيكولوجيات الأفراد والسيكولوجيا العامة للشخصية الجمعية أولئذات المجتمعية العليا هي علاقة بالغة التعقيد، لكنها حقيقية ومتماثلة إلى حد لا خلاف في رأينا، عليه.

وينبع التمركز على الذات من (عقدة دونية) كامنة ومزمنة، وفي المستوى الجمعي أو المجتمعي يوظف الاصطدام (بالخارج / الأخر) فاعلية هذه الدونية في صيغة بحث عما يسميه علم النفس (آلية تعويض) تتمثل في تفوق ادعائي أولاً، تنظر له وتؤسسه مفهوماً فئات من (الانثجنسيا) وتدعو إلى تحقيقه عملياً بامتلاك وسائل القوة من جهة، وبتسفيه (الأخر / الخارج) وتشويهه تصورياً وتخفيفها كيلا يترك استخدام القوة ضده- في حال امتلاكها- صدمة وجدانية من جهة أخرى، ونلاحظ هنا أن استبدال منظومة قيم لانسانية هو (لازمة) من لوازم إنجاز عملية النفوق، من حيث هو آلية تعويض وهذه المنظومة من القيم اللانسانية هي ضرورة لا مهرب منها تحت وطأة الدونية الدافعة إلى التمركز المرضي على الذات، سواء تحققت آلية التعويض في الواقع أم ظلت مجرد رغبة واهمة. على أنه في الحال الأولى يتم الاندفاع العدواني المرضي باتجاه (الخارج / الأخر) لخصامه، ثم إلغائه ببرافغمانية فظة برهانا على التفوق.. بينما يحدث في الحال الثانية تكوص (طفالي) يشند فيه تمجيد الذات المنغلقة على ذاتها بمبالغة لا نظير لها، وتستعين بأكثر المفهومات البدائية الاسطورية العدوانية إسفافاً وابتذالاً لتسويغ تلك المبالغة وتخفيفها بقشرة الحقيقة القطعية المثبتة لدى الجماعة الأخذة بها.

الثقافة) قد جعلت لنفسها (رسالة!!) فحواها: ادخال العالم غير الأوروبي في نطاق التاريخ، أي (أوريته).. وبمختلف أشكال القوة المتاحة: وبالبطبع، وبالتأكيد، ليس خافيا على أي قارئ للتاريخ الحديث أو متصفح له ما الذي استجرت به تلك (الرسالة) - على العالم - الأوروبي وغير الأوروبي - من ويلات وكوارث ومأس وفجائع كبرى خصوصا مع التطوير المتنامي لوسائل القوة العسكرية منها والاقتصادية.. وبالقالي: التطوير المتنامي للبحث العلمي وتطبيقاته التقنية، من غير اغفال لتوظيف ذلك كله توظيفا شموليا قاطعا في خدمة ما وراء تلك (الرسالة) من تركز على الذات تركزا يلقي الخصوصية الانسانية لوجود الآخرين، ويتغافل الى حد إلغائهم كبشر من أجل نهب ثرواتهم أولا وأخيرا.

وتبرز هنا (منظومة قيم) تسوغ ذلك كله، لكنها في النهاية تعنى باسقاط كل مقدس باستثناء الثروة التي تصير رموزها - المال وتوابعه وتعبيراته ملكيته المختلفة - هي المقدس الوحيد الأعلى حيث (الإنسان) يجب أن يكون (غربيا أولا كي يعترف له مدينها بإنسانيته، ويجب أن يكون مالكا لقدر من الثروة يعاير حجم تلك (الإنسانية) عليه، وبذلك (تمتلك) الثروة الإنسان وتستعبده، وتسوغ باستمرار - ومن جديد - صيفا متواترة الابتذال (لقداستها) في علاقاته بالآخرين وعلاقتهم به، وبذلك يتم استلابه وتسفيله استلابا وتسفيلا إلغائين وقائتين.

الخلاصة التاريخية للنهضة الأوروبية

تمكنت القبائل البربرية القادمة من أواسط آسيا أن تكتسح أوروبا بعد انقسام الامبراطورية الرومانية الى مملكتين، شرقية وعاصمتها القسطنطينية، وغربية وعاصمتها روما. وتم ذلك الاكتساح بعد موجتين كبيرتين من غزو تلك القبائل لأوروبا واستقرارها فيها خلال القرنين الرابع والخامس الميلاديين، فسقطت الامبراطورية الرومانية الغربية وتم استقرار القبائل الغازية على حساب السكان الأصليين الذين لا تزال بقاياهم تشكل (جويبا اتنية) تطلب الاعتراف بهوياتها المختلفة في مناطق كثيرة من أرجاء القارة.

ولنا أن نخيل (منظومات القيم) الخاصة التي كانت تحملها تلك القبائل المتبررة الغازية والمندفعة من قلب سهوب آسيا الوثنية آنذاك، والفقرية الطامعة بثروات

الى هذا العرق.. ثم سيظهر لاحقا: العرق الأصفر، والعرق الأسود.. بعد اكتشاف أوروبا لقارتي آسيا وإفريقيا كاملا، وكلها غير مبدعة مثلها مثل عرقنا السامي. وقد ادعى منظرو (المركزية الأوروبية) أن أوروبا قد استندت في (نهضتها) الى معجزتين اثنتين اعتبروا ما تحقق فيهما أصلا لما صار يتحقق في تلك النهضة من علوم ومعارف وفلسفات، مثلما اعتبروا أصحاب المعجزة الأولى (إيجادا) عريقين أوائل للشعوب الأوروبية. والمعجزة الأولى - كما هو معروف - هي (المعجزة الاغريقية) في العلوم والفلسفة والفنون المختلفة، وتلحق بهذه (المعجزة) عبقرية الرومان العسكرية. أما المعجزة الثانية فهي (معجزة اليهود العبرانيين) فيما سماه أولئك المنظرون (التوحيد) الذي خرجت منه ديانة أوروبا أو (مسيحيته).. والعبرانيون الذين أنجزوا تلك (المعجزة) مصنفون في (عائلة العرق السامي) حسب أولئك المنظرين، لكنهم قدموا (دينهم التوحيدي) الذي تولدت منه (مسيحية أوروبا!) دفعة واحدة ليتسلمها العرق الأري أو (صفوته الأوروبية).. أما بقية الأعراق: السامي، والأصفر، والأسود، ناهيك عن الهنود الحمر وبقية شعوب قارتي أوقيانوسيا وأمريكا، فلم تستفد أوروبا منهم أي شيء في نهضتها، على حد تعبير بارثليسي سانت هيلير - الأستاذ في (الكوليدج دي فرانس) وزير خارجية فرنسا الاستعمارية في فترة ما من مطلع القرن العشرين) حسبما قاله في مقدمته لكتاب أرسطو (الكون والفساد) في جملة أعماله التي صب اهتمامه على ترجمتها الى الفرنسية، إذ استفادة أوروبا كانت من اليونان وحدهم واليونانيون القدامى لم يتلقوا أي تأثير من الشعوب المتحضرة التي عاصرتهم أو سبقتهم!!.. وبناء على كل ما تقدم - وعلى اسباب أخرى لا داعي الآن لذكرها أو التفصيل فيها - فإن أوروبا الناهضة الى بناء نظامها الرأسمالي فالامبريالي، اعتبرت خلال تطورها وعمليات الاستيطان الكبرى والوحشية في قارتي (العالم الجديد)، اضافة الى عمليات استعمارها لآسيا وإفريقيا، أن كل ما ليس لأوروبا من أشكال الوجود البشري - سواء كانت تلك الاشكال حضارية عريقة أم بدائية - هو شكل وجود (خارج التاريخ) كما يقول توينبي في آخر كتبه (تاريخ البشرية). وبناء على ذلك فإن أوروبا المسلحة بهذه النظرية الغربية: (نظرية المركزية الأوروبية في

الامبراطورية الرومانية الغربية، حيث الجشع الى الثروة وامتلاكها بالقتل والنهب والتدمير هما محور منظومات القيم تلك.

ويذكر توينبي ان المسيحية قد راحت تنتشر في أوروبا في القرن الخامس الميلادي، وما بعده. ولنا هنا أن تتخيل أيضا أية (مسيحية) ستكون تلك المسيحية الغربية التي ستولد من تصارع منظومة قيم المحبة ذات الأصل الحضاري الشرقي - والعربي ان شئنا الدقة - مع منظومات القيم الوثنية البدائية المتبربرة والراسخة في نفوس وعقول تلك القبائل التي لم يمس على غزوها للقارة واستيطانها فيها سوى عقود قليلة!

لقد أثبت تاريخ أوروبا منذ ذلك الحين إلى الآن أن المسيحية هناك قد طوعت لتصير مجرد (أطر طقوسية) موضوعة في خدمة المفهومات والقيم الوثنية البدائية التي لم تعدل إلا قليلا، بل الى درجة بسيطة جدا تكاد لا تستحق أن تذكر!

والبدائية في منظور علم النفس الحديث - على اختلاف مذاهبه واتجاهاته - هي حال من أحوال (طفولة البشرية). وحين تغطي بقشرة الحضارة مصادقة، أي من دون تطور داخلي راسخ وأصيل، تتحول الى (طفالة) أي الى نوع من مكونات عصابية قوامها النزوع إلى (التمركز على الذات)، باعتبارها أن الطفولة الحقيقية هي نوع من تجسد اللاشعور حيث الطفل يتحرك بدفع الغرائز أساسا، ومن منطلق اعتبار ذاته محور العالم!

غير أن هذا وحده لا يكفي لتفسير (نظرية المركزية الأوروبية)، إذ أن وجود العوامل الفارسية هو شرط لظهور مثل هذا (العصاب الجمعي) الكاسح. ويمكننا هنا أن نذكر بايجاز ثلاثة أسباب تاريخية كبرى:

اولها التهويد المبكر للمسيحية التي لم تكن - عند البحث التحصيلي الدقيق - إلا إحياء للتراث الحضاري العربي القديم الذي نشأ مع انبثاق الحضارة عموما دون مثال سابق، وباعتبار ذلك الإحياء ردا على النظام العبودي - بالمعنى الدقيق للمصطلح - والذي نشأ في (الدول / المدن) الاغريقية، وكان نموذجه البدني المتكامل في (اسبارطة)، ثم تلقفه الرومان فجعلوه نظاما عالميا، في حدود المعنى الجغرافي / الحضاري للعالمية آنذاك.. أو بالأحرى: إن ذلك الإحياء كان ثورة على نظام الرق!

ثانيها: الاصطدام الأوروبي بالحضارة العربية الاسلامية - من موقع القصور - بدءا بمعركة بواتييه، مروراً بالاندلس وصلقلية، كما سبق أن أشرنا، وانتهاء بما سمي (الحروب الصليبية) بين القرنين: الحادي عشر والثالث عشر الميلاديين.

ثالثها: التفاعلات الداخلية في أوروبا، تأسيسا على السببين السابقين، وتهويد المسيحية رسميا على أيدي مارتين لوثر واتباعه من الجرمانيين والأنكلوساكسون، وما تولد عن ذلك من انشقاق في الكنيسة الغربية، ومن مستجرات أخرى لاحقة.

والبحث في هذه الأسباب الثلاثة بتفصيل يساوي إعادة كتابة لأهم مراحل تاريخ الحضارة البشرية في أهم مراكزها الكبرى القليلة. ولما كان المقام هنا لا يتسع لمثل هذا التفصيل الواسع، فسوف نشير الى كل منها بالقدر المناسب، من خلال حديثنا عن اليهود ثم الصهيونية خلال التاريخ، كيما نرى حدود البعد الصهيوني في نظرية المركزية الأوروبية. فما هو أصل وسياق وجود (الظاهرة اليهودية) التي أنتجت الصهيونية في التاريخ!

أصول الظاهرة اليهودية وسياق تطورها في التاريخ

تشير أقدم الوثائق إلى أن وجود (العبيرو / الهيبورو / الضبوري) إنما ظهر في جنوب بلاد الرافدين في ما يسمى مرحلة (أور الثانية) كغرباء يشتغلون في الاغارة والنهب على أطراف المراكز الحضارية هناك ولعلمهم (جماعات) من بقايا سكان الجبال الذين دمروا المدن السومرية، وذكرتهم نصوص سومر للشعرية بكثير من النقمة. ثم يظهر (بنويعمين) حول ماري في حدود القرن التاسع عشر قبل الميلاد. ويحاربهم ملك ماري (ميزيلم = مسلم) لقيامهم بأعمال العبيرو ذاتها في بلاد سومر قبلا، وينتصر عليهم نهائيا بعد سنتين من حربه عليهم، ويرسل الى سيده حوررابي في بابل يبشره بنصره ذلك. ومن المرجح أن يكون (بنويعمين) هؤلاء من بقايا الكاشيين الذين دمروا امبراطورية الأكاديين، وعانوا فسادا في القسم الشرقي منها قبل ان يهزمهم العموريون العرب القدماء. وأصل الكاشيين هو من الجبال الشرقية في شمالي غرب إيران اليوم ووسطها ولعلمهم قد قدموا إليها من أواسط آسيا. ومن الطريف أن لقب زعيم (بنويعامين) هو الداويوم حسبما كتبه أندريه بارو عن (ماري) وقارن ما

قرأه من وثائق عنه وعنهم بسيرة داوود التوراة، ثم عاد علماء أوروبا فقرأوا الاسم مدموم؛

وتهرب بقايا بنيامين شمالا وتعتد حلفا قبيلا في معبد القمر بهران، ثم يتجه المتحالفون غربا إلى عاصمة الحثيين ليستغلوا كمرتزقة هناك. وفي حدود القرن الخامس يتحالف هؤلاء الذين صاروا يذكرون باسم (عيبزو/ هيبزو) مع أحد الطامعين بالملك في صراعه مع ابن أخيه، لكنهم مع انهزام حليفهم يطاردون ويطردون جنويا كيما يظهر ذكرهم في رسائل (عبدخبا) إلى اخناتون وهو يشكو له ما يفعلونه من نهب وتدمير وفساد بقيادة (عزيريو) وعرفت هذه الرسائل باسم (رسائل تل العمارنة)، ولم يبق اخناتون بأي عمل ضدهم، وظل أمرهم وأمر سواهم من قطاع طرق التجارة الدولية الكبرى آنذاك بين مصر وبلاد الحثيين وما بين النهرين، معلقا حتى عهد تحتموس الثالث الذي نفذ أكثر من ثلاثين حملة لتخليط طرق التجارة تلك عبر فلسطين ولبنان وأواسط سوريا اليوم.. وأخذ أعدادا من الأسرى الذين عرفوا باسم أسرى الله أو (أسرى إيلو) وجعلهم عبيدا في المحاجر الملكية في غربي مصر وشرقها. أما اسم الركل (رحيلو) الذين دخلوا مصر في وقت ما قبل منتصف الألف الثاني قبل الميلاد وسماوا (الهكسوس) فلا علاقة لهم بهؤلاء.

وفي حدود منتصف القرن الثالث عشر قبل الميلاد تعرض مصر لغزوات شعوب البحر القادمة من أوروبا التي ما كادت آنذاك تعرف الزراعة المستقرة. وقد تمت هذه الغزوات على دفعتين في موجتين كبيرتين: الأولى من جهة ليبيا غربا ومن جهة الشواطئ الشرقية للمتوسط، وصدها الفرعون (مرفتاح) أو (أمون فتاح) غربا وشرقا، وورد ذكر (أسرى إيلو) على مسلتهم الشهيرة بأنه لم يبق لهم زرع أي نسل. ويظهر أنهم قد تمردوا وانضموا إلى الغزاة فمقاهم نهائيا بالقتل. أما الموجة الثانية فضمت شعوبا أو بالأحرى: قبائل ومجموعات- عديدة، وعبرت تركيا اليوم فدمرت نهائيا مملكة الحثيين ثم المدن الكنعانية في سورية الطبيعية قبل أن تصل إلى دلتا النيل حيث يهزمها رعمسيس الثاني الذي حكم مصر سبعين عاما وترك حوليات مفصلة عن الوقائع في أيامه كما يقول الباحثون المختصون. وقد استعبد بقايا تلك الشعوب ومن التحق بها لسنوات غير قليلة ثم عفا عن كثير منهم وحرهم

فخرجوا- ربما في السنة الثلاثين لحكمه- وأقاموا فترة تقدر بنحو أربعين عاما في منطقة المدينتين العرب وجنوبي سيناء. وبعد ذلك- وبعد تراخي حكم رعمسيس وما تلاه من اضطرابات في مصر- عقدوا حلفا قبيلا، حسبما يستشف من القرائن، واختاروا لهم (رنا حنا منا) هو (يهوه)- وهو اسم غريب عن لاهوت المنطقة العربية، وتجير للباحثون في أصله- ويظن أنه اسم لرب البراكين أو مبدئها، ثم انطلقوا شمالا نحو فلسطين حيث كان الفراغ الديموغرافي الذي سببه غزوات أبائهم التدميرية يسمح باستيعابهم بعد اشتغالهم- من جديد، خلال الأعوام الأربعين في سيناء- بالآغارة على القوافل التجارية أو العمل كأدلاء لها.. وقد استقروا بين العرب الكنعانيين دون صدامات ذات قيمة رغم ما تذكره التهويلات التوراتية اللاحقة، ثم ذابوا إجمالا بين أولئك السكان الأصليين، بدليل أنهم عبدوا (الإله العلي) إيل وإن عدده تحت لفظ (إيلوهيم).. (وزنوا وراء البعلهم والعشتاروت) حسب نصوص توراتية كثيرة.

والمهم هنا هو غربة اتباع يهوه- ويمكن إرجاع أسماء أكثرية أسباطهم إلى أسماء شعوب البحر- وعدم مقدرتهم على الاندماج التام في الحضارة العربية الكنعانية المتأخرة/ سميت فينيقية خطأ!!/ إضافة إلى أن قيمهم المتأصلة والراسخة فيهم هي قيم البرابرة الغزاة الوثنيين، وسيكولوجيتهم النازمة لسلوكهم العام والمبنية على تلك القيم هي سيكولوجية (قاطع الطريق) القاتل من أجل ثروة منهوبة بالقوة أو بالحيلة والغدر.. وهي قيم تتناقض جذريا مع القيم العربية الكنعانية والآرامية في فلسطين آنذاك وما حولها، والتي تعبر عن سماتها الانسانية من خلال ارتباطها بالآلهة المطلقة (الإله العلي= إيل) وتجليات قدرتها في مبادي الطبيعة (البعل= عشتار.. وسواهما)، وهو ما لم يفهمه اتباع يهوه إطلاقا. وما صفات يهوه (رب الجنود) وأفعاله في التوراة المتدولة الآن لا دليل على السيكولوجيا اللاإنسانية لأتباعه.

والمهم أن عدد أفراد الحلف القبلي الذين توجهوا نحو فلسطين كان ضئيلا جدا، وقد قدره فيليب حتي بنحو من سبعة آلاف نفس. ونظرا لذلك وللظروف المحيطة بهؤلاء الغريباء فإن من لم يذب منهم في محيطه انطوى على ذاته بنوع من التمرکز الشديد النابع من عقدة الدونية تجاه ذلك

حياة بقية البشر الذين هم بالنسبة إليهم كالكلاب والبق والحمر، وريهم قد أباح لهم أموالهم ودماءهم وأراضيهم وأعراضهم.. إلى آخره. وتصوراتهم عن إقامة امبراطوريتهم التلمودية حيث في النهاية تخضع لهم أمم الأرض جميعا فيفوق حاخاماتهم عن يريدون، وينتقمون ممن يريدون بينما (الرب يهوه) يطعم كبار الحاخامات أولئك هي أسوأ التصورات وأبشعها في الفكر البشري على امتداد التاريخ كله.

إن ذلك كله يعكس لنا حجم التمرکز المرضي القاتل على الذات لدى اليهود بصورة لا لبس فيها. وقد كان من الممكن لهذه الطائفة البدائية الصغيرة أن تختفي من التاريخ لولا مصادفة انقسام امبراطورية الاسكندر المقدوني إلى ثلاثة أقسام: دولة البطالمة في مصر، ودولة السلوقيين في سورية، ودولة خالصة في المشرق ما لبثت أن تهاوت بسرعة. ولولا دخول السلوقيين في صراع مع البطالمة أضعفهم الى حد تمكن أحد زعماء تلك الطائفة من القيام بتمرد عليهم وإنشاء (دولة) صغيرة في فلسطين عرفت باسم (دولة المكابيين) التي أجبرت مجموعات قبلية عربية كثيرة من أفضاء الأراميين على (التهود) أي اعتناق اليهودية تحت طائلة (التحريم). وكان من بين تلك المجموعات: (الايثوريون) الأراميون العرب، الذين كانوا يسكنون (جليل الغوييم)، ومنه انحدرت السيدة العذراء ويوسف النجار وهي حامل بالسيد المسيح.. وفي هذا دليل على عروبة الأصل النাসوتي للمسيحية، مثلما تقدم التعاليم المسيحية دليلا قاطعا على أصولها العربية القديمة وتناقضها جذريا مع التعاليم والمفاهيم اليهودية التوراتية. ويؤكد توينبي ذلك في كتابه (تاريخ البشرية) حيث يرى أن رموز السيد المسيح جميعا هي رموز (دموزي/ تومز/ البعل)، كما إن الفكرة الأساسية في المسيحية: (فكرة عهد الله للإنسان أن يفقده بالمسيح: كلمته، وبعض روحه) وفيض قدرته الأول- حسب مصطلحات نظرية الضفوض لابن سينا- هي فكرة تتناقض جذريا بسموها الكوني واللاهوتي مع فكرة اليهود عن (عهد يهوه لهم بتعليمهم رقعة جغرافية محددة سموها أرض الميعاد لأنهم اختاروه ربا لهم فصاروا شعبه المختار) وفقا لسفري (الخروج) و(يشوع) فهي فكرة مادية جدا، ومبتذلة وبائسة.

المحيط ذي التحضر الرفيع، ويضبط شديد من كهنة يهوه (اللاويين).. لكنهم- رغم كل المبالغات التي سيكتبها أحبارهم لاحقا عنهم- لم يكونوا ذوي شأن يذكر. فلا البحث الأثري المديد كشف عن أية مخلفات لهم، ولا وثائق ملوك الآشوريين مثل شلمنصر الثالث وسنحاريب.. أو وثائق الكلدانيين زمن نبوخذ نصر، تذكرهم. وإنما الذكر هو لـ(ببت عمري) ممن تم سبيهم على أيدي هؤلاء القادة العرب القدماء المعروفين.. وذلك كله يدحض (مروياتهم) في التوراة المتداولة.

غير أن هؤلاء الذين قدرتهم التوراة ذاتها بعشرة آلاف نفس في سبي نبوخذ نصر سوف يعلو شأنهم في زمن ملوك الفرس البارتيين، بعد سيطرة دارا (أو داريوس باليونانية) وتمييز على العراق وسورية ومصر، إذ هم يتسلمون مكتبة برسيبوليس (والملوك الفاتحون كانوا يجمعون الوثائق الاعتقادية والديمقراطية وغيرها عن الشعوب التي يلقونها بهم وهم لا يعرفون طبيعتها أو لغاتها، فتتشكل من ذلك مكتبات كبيرة يسلمون أمورها لمن يعرف لغات تلك الشعوب واعتقاداتها وتوزعاتها الديمغرافية).. وحين تتمكن مصر من التحرر لأكثر من نصف قرن من سيطرة البارتيين عليها يرسل أحد ملوكهم في القرن الرابع قبل الميلاد أو قبله بقليل كلا من عزرا الكاتب والكاهن تحميا مع سبعة وثلاثين ألف نفس- حسب سفر عزرا- لاقامة هيكل وتكنة في فلسطين لمواجهة احتمالات استعادة نصر لغزتها، وعودتها الى بلاد الشام.. ومع عزرا تبدأ فعليا كتابة (التوراة) ولا تنتهي الا في القرن العاشر الميلادي، لكن الأكثر أهمية يكمن في ظهور (التمرکز المرضي على الذات) عبر ما يلي خلال القرون التي استغرقها هذا التدوين.

- ١ - ظهور فكرة (شعب الله المختار).
- ٢ - ظهور فكرة (أرض الميعاد، وعهد الرب لشعبه المختار ذاك بملكيتها).
- ٣ - تدوين الأفكار والقيم اللاانسانية التلمودية التي تصير الأساس بينما تتراجع التوراة لتدوين في التلمود من الوجهة الفعلية. وجملة الأفكار والقيم اللاانسانية المنكورة تشكل إحدى أكبر الخرافات البشرية (ضد الحضارية) في بابها، وهي دليل العمل الاعتقادي والسلوكي لليهود الذين لا يهمهم إلا تمجيد ذاتهم وامتنان

وما يهمننا هنا هو أمران.

الأول عدم انقراض الطائفة اليهودية الصغيرة، كمحصلة لثورة المكابيين.

الثاني: هو تطويق المسيحية من قبل اليهود باعتبارها ثورة عليهم وعلى عبودية روما معا، ثم اختراقها من قبل (شاول، أوبولس الرسول) اليهودي الذي خرج إلى دمشق ليحارب المسيحية، ثم فجأة نجده يتسلم قيادة الدعوة إليها في ليلة واحدة. وهذا ما دفع الفيلسوف الإنجليزي برتراند راسل على القول: إن المسيحية الأساتذة هي (مسيحية بولس) لا مسيحية المسيح.

وتاريخ الكنيسة الذي بدأ بالصراع بين أريوس بطريرك الاسكندرية- وكانت الاسكندرية هي المركز المرجعي للمسيحية، لا أنطاكية ولا روما - وبين خصومه من البطاركة الآخرين حول طبيعة السيد المسيح يدل على إخضاع الفكر اللاهوتي (الثنلهيئي/ التوحيدي) العربي القديم للجدل السفسطائي الذي تميزت به الفلسفة الهيلينستية والتي ستركس المجامع اللاحقة: (نيقية) وخلقيدونيا. (خصوصاً)، اختراق ذلك الجدل لهذا الفكر اللاهوتي بقوة بالغة- ونرجو ألا يفهم من هذا أننا نريد أية إساءة إلى معتقدات أحد.

وهكذا، ومن غير قصد، حدث أن انتصرت (المعجزة الاغريقية) في الفلسفة- في فترتها المتأخرة والمتأثرة بالحكمة المشرقية- على الفكر اللاهوتي العربي القديم، بقدر ما بدأ التهود أو التهودية يخترقه من داخله كي يصفيه إن أمكن، رغم أن التاريخ لم يوصل الأمر إلى مثل هذه التصفية الكاملة المطلوبة.

وبالطبع، لسننا هنا بصدد المحاولات اليهودية الأولى لتصفية المسيحية، وإن كان من الانصاف القول إن الكنائس الشرقية قاطبة ظلت مشبعة بالروحانية اللاهوتية العربية القديمة رغم كل شيء، مثلما ظلت- في القضايا الدنيوية- عميقة التمسك بموطنها العربي واصلوها العربية رغم امتدادها لتضم إليها مجتمعات وشعوباً من أصول أجنبية أخرى.

ومن المفيد لبحثنا هذا أن نذكر تهديد الرومان للهيكل اليهودي الذي عجز عزرا الكاتب عن بنائه بسبب مقاومة جندب العربي وقبيلته لذلك كما تنص أسفار التوراة، وسفر عزرا خصوصاً، ويبدو أن المكابيين هم الذين بنوه. وكان

تهديمه سنة ٧٠ ميلادية على يد القائد الروماني تيتوس الذي شرد اليهود فوجدوا أهم مهرب لهم في شبه الجزيرة العربية.

وفي المرحلة الحضارية العربية الاسلامية وجدوا الأمن والاستقرار: من الأندلس إلى أواسط آسيا. ورغم انجاز تلمودهم وأخر صياغة لتوراتهم في القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي/ فقد صار أكثرهم من طائفة (القرائين)، ومالوا إلى الأخذ بأفكار المعتزلة، وتأثروا بالمقصوفة فولدت مدرسة (القبالا) عندهم، أي (التفسيرات الأسرارية) للنصوص والمفهومات الأساسية التوراتية. ولعل أهم حدث في تاريخ الظاهرة اليهودية هو (تهود الخز) من قطاع طرق التجارة العالمية بين بينزنطة والبلدان الاسلامية من جهة والهند والصين من جهة أخرى، حيث كانت منطقة انتشارهم تقع في (المرم) الذي بين بحر الخز وبحر قزوين.

ومن سوء حظ العرب والعالم أن هؤلاء البرابرة المتهودين سيهيرون أثناء الزحف المغولية غرباً ويتوزعون في أوروبا أثناء فترة الحروب الصليبية، ولأسباب كثيرة، من أهمها طابعهم واعتقاداتهم وأساليبهم في العيش والسلوك... يفرض الأوروبيون عليهم نظام الحجر أو (الغيتو) حتى القرن العشرين، مع استثناءات لاحقة للأقرباء منهم.

وحين يثور مارتن لوثر على الكنيسة في روما، يعمد- عبر إنشاء مذهب البروتستانتية الجديد- إلى تهويد المسيحية الغربية رسمياً، وهي (مسيحية!) بعيدة كل البعد عن عمق الروحانية اللاهوتية في الشرق وطقوسية سطحية على أي حال، فيعتبر اليهودية أصلاً للمسيحية ويجعل الأناجيل وأعمال الرسل مجرد تكملة وملحقاً بأسفار التوراة أو ما يعرف باسم (العهد القديم) ويجمع ذلك كله في (الكتاب المقدس) المتداول الآن. وحين يندم على ذلك يكتب كتاباً يشهر فيه باليهود وأفكارهم الشريرة وسلوكياتهم القبيحة ويضع له عنواناً مثيراً هو (اليهود وأكاذيبهم)، لكن الوقت يكون قد فات بالنسبة لاتباعه من البروتستانت، ثم الانجليكان الذين أخذوا بالأفكار الدينية (لكالفين) في هولندا وانجلترا خصوصاً. وقد غالى الانجليكان في تهويد (مسيحياتهم)- المهودة قبلاً والسلطحية أساساً من وجهة النظر الإيمانية- وبلغت المغالاة بفتنة الميجوريتان

أولئك الذين يسمونهم "اليهود" في تهويد تلك المسيحية. وقد طرد هؤلاء من إنجلترا في القرن السادس عشر إلى القسم الجنوبي من أرض أمريكا الشمالية، فاستوطنوا أولا في بضع عشرة ولاية على سواحلها الشرقية، هم ومن لحق بهم من المرتزقة المغامرين الباحثين عن الذهب والسجاء المنفيين... وهؤلاء الذين شكلوا (الأباء المؤسسين) للولايات المتحدة لاحقا كانوا يهتمون بقرنل ما يسمى (العهد القديم) أكثر من الأناجيل، واعتبروا انفسهم (شعبا مختارا) وأمريكا هي (أرض ميعادهم) التي لهم الحق في إبادة سكانها الأصليين البرابرة على غرار (الحق الإلهي) لأبطال الأسفار الملحمية التوراتية المتخيلة عن دخول اليهود القدامى الى فلسطين.. وقد آمن هؤلاء المستوطنون بوجوب تحكمهم بالقوة بأمريكا كلها كيما ينطقوا منها لأخضاع العالم (لإرادة الرب) في إقامته ملكوته على الأرض، بدل (ملكوت السموات) وهم - في الحقيقة ما كانوا- ولا زالوا- يؤمنون بشيء أبعد من تحقيق رغباتهم في الامتلاك، وتحقيق مصالحهم المادية وفق تعاليم مارتن لوتر بهذا الخصوص. والحديث في هذا يطول.

وبالطبع، ما كان للكنيسة الكاثوليكية الغربية أن تنجو من تأثيرات تلك (الأصلاحات) التهودية الجديدة آنذاك، خاصة وأن بابوات من أمثال رجالا آل بورجيا قد سيطروا عليها ربعا من الزمن غير قصير.

والمهم، أن اليهود الخزر- رغم الحجر عليهم في المعازل أو الفيتوات في أوروبا- قد صار لمعتقداتهم التلمودية الخرافية آثار شديدة القوة والحضور في (مسيحية أوروبا) الهشة، وذلك في الوقت الذي كان فيه بقايا مسلمي الأندلس - التي صارت أسبانيا- يتعرضون لجرائم محاكم التفتيش هم واليهود من غير الخزر ممن عاشوا في فترة الحضارة الأندلسية العربية الإسلامية ونشطوا في كنفها بأمان لقرون عديدة. وهؤلاء الذين نجا قسم منهم من تلك المحاكم مع من نجا من المسلمين من القتل والتعذيب وهاجر معهم الى المغرب العربي سوف يصبحون جزءا من (السفاريديم)- أي اليهود الشرقيين- في الكيان الصهيوني الذي سيقمه (الاشكنازيم)، أي اليهود الخزر الأوروبيين، على أرض فلسطين بدعم لا نظير له من الاستعماري الغربي الأوروبي واستطالاته الاستيطانية (الولايات

المتحدة خصوصا).

وهكذا يمكننا أن نفهم قليلا- أو إننا قد غصنا فعلا- في الأعماق السيكولوجية والاعتقادية والقيمية شبه الموحدة بين اليهود الخزر من جهة وبين أوروبا واستطالاتها كلها من جهة أخرى، ونكون قد وضعنا أيدينا على الأسس التي ستجعل من التماهي بين الجهاز المفاهيمي الصهيوني وبين المعطيات الفكرية الأيديولوجية لأوروبا وملحقاتها، فيما هي (تنهض) على قواعد النزوع الاستعماري الرأسمالي فالامبريالي انطلاقا من عصاب (التمركز على الذات) ونفي الآخر، تماهيا يوصل الوضع البشري العام إلى ما وصل اليه الآن.

وقد يقال: إن عامة الأوروبيين يكرهون اليهود كرها قاتلا ولا يطبقونهم، وهذا صحيح الى حد كبير، ولكن داخل أوروبا من جهة. وفي سياق النفي المتبادل للآخر، والذي يخلقه الوضع العصامي الناجم عن السيكولوجيا العامة لمرض التمركز على الذات. أما حين يتعلق الأمر بشعوب أخرى- وخصوصا العرب وبقية أمم ما يسمى: العالم الاسلامي- وحين تدخل صراعات المصالح مع هذه الشعوب نطاق العواطف الأوروبية فإن الامر يتبدل تماما، ويظهر التواطؤ بين الطرفين على أشد ما يكون تماسكا وصميمية وقوة. وشراكة المصالح قادرة على تغيير العواطف جذريا ولو بصورة مؤقتة، فكيف إذا كانت هذه الشراكة- في الوضع الامبريالي الراهن على الأقل- هي شراكة بنهوية قائمة في أساس كينونة النظام الرأسمالي المحددة لطبيعته وحركته وتوجهاته؟

إن إلقاء نظرة سريعة على تاريخ تلك الشراكة البنوية هو أمر لازم وضروري للمزيد من اغناء بحثنا هذا الذي نتابعه هنا.

في الصهيونية، والرأسمالية الامبريالية الغربية

حين كان تهويد مسيحية أوروبا يجري تحت اسم (الأصلاح الديني) على الصورة الموحدة التي سبق أن قدمناها كانت أوروبا تبدأ (نهضتها) انطلاقا من إيطاليا واسبانيا وإنجلترا وهولندا والبرتغال. ثم لاحقا من فرنسا وألمانيا. وكانت هذه الدول جميعا ما تزال ترزح تحت وطأة عصر الاقطاع والقنانة، ربما باستثناء إنجلترا التي أنجزت صيفة دولتها الموحدة منذ القرن السادس عشر. وكانت إيطاليا قد شهدت نموا ماليا كبيرا في مدنها

التجارية التي أعادت بصورة ما نظام (دولة المدينة) أو (المدينة الدولة). أما إسبانيا وإنجلترا وهولندا والبرتغال، ولاحقا فرنسا، فقد راحت تتوجه إلى قارتي العالم الجديد

أولا للاستيطان فيه وإصطحاب كنوز ثرواته التي بدت مذهلة ولا نهائية لا بل خرافية ان جاز التعبير. وأما ألمانيا فستظل وحدها المقصرة اقتصاديا وفكريا عن تلك الدول التي ترافق نشاطها الاقتصادي / الاستعماري المذكور بنشاط فكري مواز أو حتى سابق عليه وله، خصوصا في إيطاليا ثم فرنسا. ورغم ان النمسا كانت مركزا الامبراطورية الجرمانية المقدسة فان ظهور الامبراطورية العثمانية الاسلامية، التي وصلت جهوها إلى أبواب فيينا، قد حال دون مشاركتها الفعالة في النشاط (النهضوي) الجديد لدول القارة. ومن نافذة القول ان المقاطعات الألمانية المتناحرة آنذاك كانت تابعة لتلك الامبراطورية الجرمانية المقدسة.

وحتى نهايات القرن الثامن عشر وبدايات التاسع عشر ظل الوطن العربي الذي صارت أغلب بقاعه (ولايات عثمانية) في منأى عن الاستعمار الأوروبي باستثناء بقع صغيرة فيه. والمهم ان ثمة بضعة من الأمور الاساسية التي يجب أن نعرفها عن أوروبا عند بداية نهضتها كحما تتضح لنا أسس ما استهدفناه في هذا البحث وأصوله. وهذه الأمور الأساسية هي:

١ - كان النظام الاقطاعي القناني يضعف أوروبا كلها من الوجهة المالية والاقتصادية إضعافا شديدا حيث ان النبلاء لم يكتفوا باسترقاق اتباعهم ونهبهم وإنهاك أنفسهم في التصارع فيما بينهم، بل أسرفوا في البذخ والانفاق على ملذاتهم إنفاقا يفوق ملقاتهم بكثير، وهذا ما اضطرهم الى الاستدانة بربا فاحش من يملكون المال. وكان هؤلاء من اليهود المقهين في معازلهم، والذي لا يعملون إلا في المهن التي تساعدهم على كسب الذهب وتخزينه. وتشرح مسرحية (تاجر البندقية) لشكسبير هذا الوضع بصورة واضحة وقاضحة.

أما ما ترتب على ذلك فهو نشوء علاقات بنوية حميمة تراوح بين التوتر في العلاقات الشخصية وبين الدخول اليهودي القوي في صلب التشكيلة الرأسمالية منذ ولادتها: سواء في تمويل (العملات الملكية الأوروبية) نحو اكتشاف العالم الجديد ونهب ثرواته أم في استثمار الثروات

لكننا هنا - وبإستناد إلى ما سبق ذكره من تهويد مسيحية أوروبا - نجد أنفسنا وجها لوجه أمام الأسباب الأساسية والعملية في اعتماد (العجزة العبرانية) في التوحيد كأحد أساسين اثنين في نظرية (المركزية الأوروبية في الثقافة)، خصوصا وان إنجلترا الانجليكانية ظلت للقوة العالمية الأعظم حتى منتصف القرن العشرين. ٢ - لم تكن الاقطاعات الأوروبية في بدايات عصر النهضة تملك (لغات) للكتابة بالمعنى الحقيقي للغة. ولذلك كتب بترارك ودانتي وغيرهما من رواد النهضة.. ثم مفكرو عصر الأنوار بالفتن: اللاتينية والاعريقية، رغم غرف الجميع من الرياضيات والفلسفة والعلوم العربية التي سيطرت في العصور الوسطى وقبسها الأوروبيون من الاندلس وصقلية. والشرق ابان الحروب الصليبية.

وهذا للوضع - اضافة الى كره الأوربيين للعرب والمسلمين، وحقدهم عليهم - كان من أهم الاسباب التي دفعت بالمنظرين لنهضة أوروبا، وبمنشئ فلسفة تلك النهضة وأسسا القهيمية، لادعاء بالانتماء عرقيا وثقافيا الى الاغريق والرومان، ونفي أية استفادة لهذين الشعبين من الحضارة العربية القديمة البانخة في مراكزها ومراحلها المتعددة والمختلفة خصوصا في مصر وبلاد

الشام والعراق بدءا من نهايات الألف الرابع قبل الميلاد.. وهكذا كانت (المعجزة الأفرقية) في الفلسفة والعلوم إضافة إلى (العسكرياترية الرومانية) هي الركن الثاني في (نظرية المركزية الأوروبية)!!

والحقيقة أن هذه الاختبارات لتصنيع أصول تاريخية حضارية وثقافية لما سيكون لاحقا (أوروبا الرأسمالية الاستعمارية) كان اختيارا متقفا تماما مع سيكولوجية القبائل لأوروبا ومع قيمها المتأصلة رغم (تمسيحها) حسبما سبق القول. فاليهودية تقوم على التعاليم التوراتية التلمودية اللاإنسانية التي سبق أن ذكرناها بايجاز، والافريق هم منتج عصر الرق: في أثينا كما في إسبارطة وبقيّة (المدن الدول) الإغريقية الأخرى، وسترسفه روما لاحقا كنظام عالمي بمفهوم العلامة آنذاك. وليس خافيا أن قيم الرق هي قيم النهب والابتزاز المادي واللاإنسانية في علاقات التعامل مع (الأخر) الذي لابد من نفيه وإلغائه كيما تحقق (الذات الاسترقاقية) طموحها ورغباتها وتطلعاتها الوجودية الشذونية.

ويبدو التفاعل بين هذه العناصر المتشابهة غاية في السهولة، كيما تتولد منها التشكيلة التاريخية الجديدة لأوروبا الناهضة!

ومن جديد يجب التأكيد على (عقدة الدونية) تجاه الحضارة العربية: القديمة منها والإسلامية، بالنسبة لليهود كما بالنسبة لأوروبا.. وبالتالي: على (أليات التعويض) التي استدعتها تلك العقدة المرضية الجمعية الضارية، والتي تلخص في عبارة (التمركز على الذات) والمتطلبات السلوكية والقيمية لهذا التمرکز، حيث نفي (الأخر) وإلغاؤه تخليا ومفهوميا- وعمليا إن أمكن- هو منبع تلك المتطلبات وما يبنين عليها أو يتولد منها. ولنلاحظ هنا أن العرب مع (الصورة الأولية والمباشرة) لهذا الأخر لدى الطرفين معا!!

وبالطبع، ثمة فرق شاسع جدا في المقدرة على ممارسة ذلك النفي والالغاء (للأخر) عمليا بين أوروبا/ القارة بشعوبها العديدة المختلفة وبين الجماعات اليهودية الصغيرة المنحصرة في معازلها أو (غيتواتها). وفي اعتقادنا أن حافز (نفي الآخر)- هكذا- هو ما ولد الحضارة الأوروبية الحديثة، وأعطاهما سماتها العامة والخاصة التي تولدت منها قيمها المادية الإبتذالية،

وممارساتها الاستعمارية الكونية النهائية، باشكالها وصيغها المختلفة.

وعبر ذلك تكاملت (نظرية المركزية الأوروبية في الثقافة)، وتم تشييدها كخطأ أيديولوجي شمولي لتلك الفاعلية الشمولية وما تضمنته أو تتضمنه من تفاصيل.

ولأن الاقتصاد هو جوهر تلك الفاعلية، حيث هو يجرجر وراءه العلوم وتطبيقاتها إضافة إلى الفلسفات والقيم المادية القديمة المجددة. إضافة إلى العسكرية ومستلزماتها، ولأن اليهود قد دخلوا بدنيا في عمليات تشغيل عجلة الترميل الأوروبي في الأطر التي سبقت الإشارة إليها فإن (وحدة حقيقية)- مفهومية وعملية- قد نشأت بين الطرفين منذ بدايات نهضة أوروبا، ونعت وتكاملت من داخل حركة التطور الرأسمالي، وأوجدت تعبيرها الأمل في (الصهيبة) أي في اعتناق (الصهيونية). ويخطئ من يعتقد أن الصهيونية هي مجرد حركة يهودية أو تنظيم يهودي منطوق له غاياته الخاصة وحسب.

صحيح، ما سبق أن ذكرناه من أن الصهيونية بدأت كحركة في إنجلترا في القرن السادس عشر ثم ظلت تتأرجح وتنوس حتى جدها هرتزل وأرسى أسسها العامة وأعداها اليهودية الخاصة في القرن التاسع عشر، وأنها تجسد وتنبت خلاصة التعاليم النورانية/ التلمودية المرضية واللاإنسانية. لكنها في حقيقتها الكلية الشاملة (جهاز مفاهيمي) عام قوامه تلك التعاليم وتنظيم عالمي سري يضم كبار رأسماليي العالم وأصحاب السلطة والنفوذ فيه. إنها بالتالي مصطلح أيديولوجي/ سياسي/ ثقافي/ فني شمولي. أما (جهازه المفاهيمي) فإن أصوله النورانية/ التلمودية هي ذات الأصول التي اشتقت منها وتكاملت فيها (نظرية المركزية الأوروبية في الثقافة). وما علينا إلا أن نعيد النظر مليا في ما سبق لنا تقديمه وعرضه في هذا البحث كيما نكتشف مدى صحة ذلك، ومدى صدق القول إن الصهيونية- بجهازها المفاهيمي العام- هي خلاصة تطور (المركزية الأوروبية) التي تجد الآن نموذجها الأعلى في التمرکز الأمريكي المفرط على الذات، وفي أطروحة (العولمة). في أسوأ مدلولاتها، وأكلاها شراريتها، وسعيا لإلغاء (الأخر) من خلال تدمير مختلف الحضارات والثقافات الأخرى في العالم.. ولو كان ذلك من خلال تدمير العالم كله. وما يجري اليوم من وقائع تدميرية على مستوى سائر بقاع هذا الكوكب هي أصديق دليل على صحة ذلك.

الهويات

بين التحريك السردى

والتشكيك الأيديولوجي

نادر كاظم*

هل الهويات مفهوم حديث؟ وهل لها وجود جوهري مفارق؟ أم إنها موضوع تاريخي يتشكل في التاريخ ويتطور مع تقدمه؟ وإذا ارتضينا الإجابة بالإيجاب عن السؤال الأخير فإننا نسأل: كيف تتشكل هذه الهويات؟ وما هي الأدوات التي يستعان بها في عملية التشكيل؟ وما هي الاستراتيجيات التي توظف لإتمام عملية التشكيل هذه؟ لا يستطيع أحد أن يدعي بأن الهويات موضوع مستحدث، وهذا على الرغم من دور حركات الاستعمار وحركات مقاومة الاستعمار في إنكفاء هذه الهويات وإبرازها إلى الوعي خصوصاً في البلدان التي خضعت للاستعمار. لكن الهويات ليست مقترنة بوجود الاستعمار أو حركات مقاومة الاستعمار (١)، بل هي قرينة تشكل الجماعات البشرية أساساً، وما صاحب هذا التشكل من انبثاق الوعي بخصوصية جماعة وتميزها عن جماعة أخرى. فتشكل الهويات الثقافية رهين بظهور وعي لدى جماعة ما بخصوصيتها من جهة وباختلافها من جهة ثانية.

* باحث من البحرين

هي طريقة في ايجاد مجالات جغرافية يمكن أن تكون مطلقة الاعتبارية»^(٥). وإدوارد سعيد يستخدم مصطلح «اعتباطية مطلقة» لتوصيف هذه الممارسة؛ لأن وجود هذه العملية لا يشترط أن يعترف هؤلاء الآخرون أنفسهم بهذا التمييز، بل يكفي للجماعة أن تقيم هذه الحدود في أذهانها. ومن هذا المنظور نستطيع أن نقول مع ستوارت هول بأن «الهوية الثقافية ليست وجوداً مستقراً على الإطلاق، يبقى غير قابل للتغير خارج التاريخ والثقافة (...) الهويات الثقافية موضوع في طور التكوين، لا بصورة ثابتة، بل من خلال خطابات التاريخ والنقافة. الهويات ليست جوهرراً *essence*، بل هي حركة من حركات التموضع *positioning*، ولهذا فهناك دائماً سياسات للهوية، سياسات للموضع»^(٦) الذي تستقر فيه الهوية برهة من الزمن قبل أن تتحول إلى موضع آخر.

إن هذا التشخيص لنشوء الهويات قريب من تشخيص ابن خلدون لنشوء «العصبية» ومن ثم لنشوء «الدولة». فالعصبية إنما تكون من «الالتحام بالنسب أو ما في معناه» من الولاء والتحالف والصحة. وابن خلدون هنا لا يقصد بالنسب رابطة الدم: «إذ النسب أمر وهمي لا حقيقة له، ونفسه إنما هو في هذه الوصلة والالتحام»^(٧)، وفي ما يسميه ابن خلدون بـ«ثمره النسب» وفائدته. ويتغيرر بسيط بإحلال مصطلح «الهوية» بدل مصطلح «النسب»، يمكننا أن نقرر، مع ابن خلدون، أن الهوية أمر وهمي ومتحول، بمعنى أنه لا يستند بالضرورة على أسس واقعية موضوعية كرابطة الدم والسلالة، بل دليل هذا التقلب في الهويات من عصر إلى آخر، «وما زالت الأنساب تسقط من شعب إلى آخر، ويلتحم قوم بأخرين في الجاهلية والإسلام والعرب والعجم»^(٨). إن مفهوم «سقوط الأنساب»، إضافة إلى مفهوم «العصبية العامة» التي تقوم على النسب البعدي، و«العصبية الخاصة» التي تقوم على النسب القريب، عند ابن خلدون، هما أقرب وديف لمصطلح «الهويات المتحوّلة»، بمعنى القرابة المتخيلة والصلة المختلفة التي تتقلب من سياق إلى آخر، ومن عصر إلى آخر. وهو ما يبيد مفاهيم «النقاء العرقي» و«الهويات النقية»، بل إن اختلاط الأعراق وتداخل الهويات، أو ما يسميه ابن خلدون «سقوط الأنساب»، هو الظاهرة الطبيعية في

فبعض الجماعات تشتق هويتها الخاصة بطريقة إيجابية من وعيها بما يميزها وما يمثل الخصوصية لها، في حين أن جماعات أخرى «تشتق الشعور بهويتها بطريقة سلبية»^(٩)، أي من خلال وعيها بخصوصياتها التي تتمثل فيما لا ينتمي إلى الآخرين. وهذا يستلزم القول بأن الهوية ليست حقيقة موضوعية وواقعية وثابتة، بل هي تملك واقعية متخيلة، إن صح هذا التركيب، تتحصل عليها من خلال عملية يسميها إدوارد سعيد وكيت وايتلام «الاختلاق»^(١٠) *invention*، ويسيها مارتن برنال «التلفيق» أو «الفبركة» *Fabrication*، كذلك العملية التي تمّ من خلالها اختلاق تاريخ قديم لإسرائيل بعد أن تمّ إسكات التاريخ الفلسطيني. أو مثل تلك العملية التي تمّ من خلالها «تلفيق بلاد الإغريق» بقطع جذورها الأفروآسيوية، لتكوين أوروبية خالصة^(١١). ومن مستلزمات هذه العملية أن يتمّ تغييب هذا الأصل في العملية، وأن تقصى كل فرص الاعتقاد بأن هذه العملية من صنع الإنسان، ومن صنع خيالاته واحتياجاته الموضوعية والمتخيلة، ومن صنع وعي هذا الإنسان في لحظة تاريخية معينة. فحين تعي جماعة ما خصوصيتها واختلافها عن الجماعات الأخرى، عندئذ تبدأ هذه الجماعة في تشكيل إطار ثقافي (كثيراً ما يعرّف بعلامات مادية) يُوضّعه وتتموضع فيه، أي تبدأ في تشكيل هويتها الثقافية. ومن يتأمل في البواكير الأولى لتشكل أية هوية سيجد أنها انبثت على هذا الأساس: الوعي بالخصوصية والاختلاف. لكن الخصوصية والاختلاف أمران نسبيان، وتحديد خصوصية ما لا يتم إلا على أساس إقصاء خصوصيات أخرى، والوعي باختلاف ما لا يتحقق إلا على أساس تغييب اختلافات أخرى أيضاً. ومن هنا يمكننا القول بأن تشكيل الهويات عملية اعتباطية من حيث الأصل، لكنها قد تكون مبررة من حيث المآل. فأبي معنى وأبي دلالة لاعتبار جماعة من البشر تعيش بالقرب مني بمثابة «آخرين» لي ولجماعتي التي أنتمي إليها؟ ثم لماذا ينقلب هؤلاء الآخرون إلى مجال (نا) ليكونوا جزءاً منا) في لحظة تاريخية مختلفة؟ إن هذه الممارسة التي تتمثل في «تحديد مجال مألوف في ذهن المرء يسمى مجال «نا»، ومجال غير مألوف خارج مجال «نا» يسمى مجال «هم»

وعلى هذا، فإن الأساس الذي تقوم عليه القرابة بين جماعة ما إنما هو أساس وهمي متخيل، وهو ما يجعل هذه القرابات أقرب ما تكون إلى ما تسميه بنديكت أندرسون بـ«الجماعات المتخيلة» Imagined Community: ذلك أن الأمم، كما يقول هومي بابا، «مثل السرديات، تفقد جذورها في خضم الزمان وأساطيرها، ولا تستعيد ألقها إلا من خلال الخيال». و«استعادة الأفق الخيالية» هذه هي في الأساس عملية تأويلية، ذلك أن الهويات في الأغلب تأتي بنا من الماضي، تتشكل في لحظة ما ثم تنضج ثم تنتقل إلينا. وهذا الأمر يجعل من تشكل الهويات ليس مجرد عملية اعتبارية فحسب، وليس

مجرد عملية موضوعة فحسب، بل هي في الأساس عملية تأويل أو إساءة تأويل للماضي والتاريخ والثقافة. إن الماضي يستمر، كما يقول هول، ما دام يتحدث إلينا، لكن هذا الحديث ليس عملية بسيطة بين ذات حاضرة بصورة كلية وبين ماضٍ حقيقي، بل هي كثيراً ما تحدث من خلال دهاولز الذاكرة والفانتازيا والسرد والأسطورة. إن الماضي ليس بالضرورة ماضٍ متخيل ولا واقعي، لكنه، كما يقول بول ريكور، موضوع ليس بالإمكان التأكد منه، لأنه باختصار لم يعد

موجوداً، ولهذا فإن خطاب التاريخ أو السرد التاريخي لا يمكن التعامل معه إلا بطريقة غير مباشرة، ومن هنا تفرض القرابة بين التاريخ والسرد التخيلي نفسها، «إعادة تشييد الماضي، كما أكد على ذلك كولنجود، هو من عمل المخيلة. والمؤرخ أيضاً، بحكم العلائق المشار إليها آنفاً بين التاريخ والحكي، يشخص حكايات تسمح لها بالوثائق أو تمنعها إلا أنها لا تشتمل عليها قط»، بهذا المعنى، فإن التاريخ يلائم بين التماسك السردى والتطابق مع الوثائق. وهذه الصلة المعقدة تطبع الوضع الاعتباري للتاريخ بوصفه تأويلاً (١٠). وهذا الذي يشير إليه بول ريكور هو ما يفرقنا من تصور هايدن وايت لعملية تكوين التواريخ أو تشكيلها. وحين نقرن الهويات بالتواريخ من منظور هايدن وايت سنعي كم تنضج الهويات إلى عملية «سردنة» أو «تسريد» ing narrat لمكوناتها وعناصرها كما يقول هومي بابا، هذه

العملية يسميها هايدن وايت باستراتيجية «التحبيك» Emplotment، أي الرغبة الدفينة لدى الإنسان في عرض تاريخه وهويته في حبكة سردية متماسكة ونقية بحيث يعطي لوجوده معنى ولتاريخه قيمة. وهو ما يجعل الهويات والأمم عبارة عن إطار متخيل أو حدود متخيلة تتشكل بواسطة أدوات السرد والتخيل: ولهذا فهي أقرب ما تكون إلى ما تسميه بنديكت أندرسون بـ«الجماعات المتخيلة» (١١)

يجادل هايدن وايت في مقالة بعنوان «النص التاريخي بوصفه صنعة أدبية» (١٢)، وهي منشورة في كتابه «مدارات الخطاب: مقالات في النقد الثقافي» ١٩٧٨، بأن كل الكتابات التاريخية تعتمد، كالسرد، على أمر غير

قابل للإنكار وهو «شكل السرد ذاته». فالتاريخ يدرك أو يتشكل بوصفه قصة تتألف من أحداث وشخصيات ومواقف. وهذه القصة، أو هذا الشكل القصصي ليس موجوداً في الأحداث الواقعية، بل على المؤرخ أن يبتكر هذه القصة، عليه أن يسردن تاريخه، عليه أن يضع حدثاً ما بوصفه سبباً وآخر بوصفه أثراً، عليه أن يبرز حدثاً ما، ويغيّب آخر، وهذه العملية هي ما يسميها وايت بـ«التحبيك»، فعلى المؤرخ أن يحبك تاريخه وهويته. وعلى هذا فإن التواريخ قد تظهر، بحسب طريقة تمهيكها، في صيغة مأساوية (تراجيدية)، أو فكاهية (كوميديّة)، أو رومانسية بطولية، أو هجائية ساخرة، أو ملحمية..

ماذا يعني هايدن وايت بهذا التصور؟ ماذا يعني بقوله: إن على المؤرخ، طائعاً أو مكراً، أن يكون تاريخه وفق حبكة تراجيدية أو كوميديّة أو بطولية أو هجائية؟ يمي هايدن وايت أن القول بأن النص التاريخي صنعة أدبية وخيالية وأسطورية سوف يزعم بعض المؤرخين الذين سينكرونا بالتعارض القديم بين التاريخ والأدب، من حيث إن التاريخ يتعامل مع الحقائق والوقائع (أو ما كان وما هو كائن بحسب عبارة أرسطو) في حين يتعامل الأدب مع الخيالات (أو ما هو ممكن ومحتمل بحسب عبارة أرسطو). وكما يقول نورثروب فري فإن «التاريخي يتعارض مع الأسطوري»، غير أن فري سوف يقرر، كما يكتب وايت، بأن «خطاطة المؤرخين

خطاب التاريخ

أو السرد

التاريخي لا

يمكن التعامل

معه إلا بطريقة

غير مباشرة

حين تبحث عن الشمولية، فإنها تصبح أقرب إلى الأسطوري في الشكل، كما تقترب من الشعري في البنية» (١٣)، حتى إن فراي يتحدث عن أنواع مختلفة من الأساطير التاريخية: الأسطورة الرومانسية التي تتأسس على البحث عن مجتمع «بلا طبقات» أو على الحج إلى «مدينة الله»، والأسطورة الكوميدية للتقدم من خلال التطور أو الثورة، والأسطورة التراجيدية للسقوط أو الانحدار كعمل اشينغلر عن «سقوط الغرب»، والأسطورة الساخرة أو الهجائية عن تكرار النكبات والكوارث. وانطلاقاً من أشكال الأساطير أو الحكبات الكبرى التي

يشير إليها فراي، سوف يذهب هايدن وايت إلى القول بأن التواريخ تكتسب جزءاً كبيراً من تأثيرها من خلال نجاح المؤرخين في صنع قصتها في خارج ما يسمى بالمتتابع الكورونولوجي والقصة تنعطف عن هذا المتتابع الكورونولوجي من خلال عملية يسميها وايت، كما سبق، بـ«التحبيك»، والتي يعني بها عملية تشفير الحقائق الموضوعية في نسق كورونولوجي بوصفها مكونات ضمن نوع من أنواع معينة من بنيات الحكمة، وهو ما يفرض على هذه الحقائق وضعاً غير مستقر، بل متقلب بقلب نوع الحكمة التي تعرض فيها الأحداث.

يعود أصل الحديث عن الحكمة إلى أرسطو، حيث استخدم مصطلح «الميثوس» Mythos الذي يترجم بـ«الحكاية» أو «الخرافة» أو «الحكمة». وهو يقصد بهذا المصطلح عملية «ترتيب الحوادث» (١٤)، فالحوادث التي تقع في الواقع والأفعال التي يقوم بها البشر لا تنقل كما هي في الحكاية، بل لابد لهذه الأحداث والأفعال أن تدمج ضمن صيغة سردية هي «الحكمة»، وهذه الصيغة هي التي تجعل من الحكاية كاملة وثامة، وذلك بأن يكون لها «بداية ووسط ونهاية». إن الأحداث تصنع في حكاية من خلال عملية الانتقاء والترتيب التي تعطي من شأن حدث، وتهتمش حدثاً آخر. وعلى أساس من هذه العملية يظهر التاريخ بصورة تراجيدية أو بطولية أو كوميدية أو هجائية. وهذا يعني أن ما يعد تراجيدياً في حكاية ما قد ينقلب بطولياً أو كوميدياً في حكاية أخرى. ولنأخذ تاريخ ١٩٤٨، هذا التاريخ يعرض في السردية الإسرائيلية في

حكاية بطولية كتاريخ لتأسيس الدولة والانصار. لكنه في السردية العربية يعرض في حكاية تراجيدية مأساوية كتاريخ لضاياع الأرض والهزيمة أو النكبة. وكذا بالنسبة لتاريخ ١٩٩٢ في السردية الأسبانية مقارنة بالسردية العربية (تاريخ الخروج من الأندلس) وسردية سكان أمريكا الأصليين (تاريخ غزو أمريكا). خلاصة الأمر أن الأحداث التاريخية مجرّدة من أية حكاية ثقافية تكون ذات «قيمة محايدة» (١٥) VALUE-NEUTRAL، الذي يشحنها بقم متحيزة (غير محايدة) هو أن تتشكل ضمن حكاية من الحكبات السردية المعروفة في الثقافة بحيث تكون بطولية أو تراجيدية أو غيرها. أو بتعبير بول ريكور الذي يتقاطع بقوه مع توجه هايدن وايت، فإن المرجعية المشتركة بين التاريخ والسرد تتمثل في العمق الزمني للتجربة البشرية التي تظل فاقدة للشكل وبكماء وخرساء، وما تحدته الحكمة هو أنها تسعنا على توضيح تلك التجربة الحية، وعلى تشخيص تجربتنا الزمنية المضطربة، من خلال السرد التخيلي أو التاريخي؛ ذلك أنه «بين أن نكفي ينحرف تباعد ما، مهما كان ضئيلاً، فالحياة هي معيش، فيما التاريخ هو محكي» (١٦) اكتسب الوضوح من خلال السرد أو الحكمة.

ماذا يعني القول بأن الأحداث التاريخية ذات قيمة محايدة؟ وأنها تكتسب معنى وقيمة من خلال دخولها في نوع من أنواع الحكبات المعروفة في الثقافة؟ الأول يعني أن الأحداث مجرد وقائع لا معنى لها في حد ذاتها، الذي يمنحها المعنى هو أن تتشكل ضمن حكاية سردية معينة، وهذا التشكل عملية غير محدودة إلا بحدود أشكال الحكبات المعروفة في الثقافة. ما الذي يحدث حين لا تعرف الثقافة إلا أشكالاً محدودة من الحكبات؟ ماذا يحدث في ثقافة لا تعرف إلا شكل التراجيديا والرومانس البطولي؛ الذي سيحدث، بصورة أولية، هو أن الأحداث في هذه الثقافة إما أن تكون مأساوية أو بطولية ولا ثالث لهما. التانيين الحكبتين السريديتين! لقد لاحظ كولنجود مرة، بحسبما يكتب هايدن وايت، بأن المرء لا يستطيع أن يشرح التراجيديا لشخص لم يعيش حالة يمكن أن تسمى «تراجيديا» في

إن الأحداث

تصنع في حكاية

من خلال

عملية الانتقاء

والترتيب التي

تعلي من شأن

حدث، وتهتمش

حدثاً آخر

الثقافة. يستطيع أي واحد منا أن يستشعر تراجميديا مسرحية «أديب» بسهولة لكنه لا يستطيع أن يستشعر تراجميديا ١٩٤٨ (نكتة فلسطين) أو ١٩٩٢ (خروج العرب من الأندلس) أو الثاني من أغسطس ١٩٩٠ (غزو العراق للكويت) بنفس القدر من السهولة. والسبب في ذلك أن معاني الأحداث التاريخية، على خلاف الأدبية، ليست محايدة، فالأحداث التاريخية ليست تراجميدية أو كوميدية أو بطولية من حيث الأصل، بل هي تكون كذلك حين تحبك على تلك الصورة السردية. فالذي يجعل من حدث ما تراجميديا هو تحبيكه في سردية تراجميدية، وفي المقابل فإن الذي يجعل الأحداث بطولية هو تحبيكه في سردية بطولية. وهذا ما يجعل من القوارخ ليست سردا لأحداث فقط، بل هي تعبير عن مجموعة من العلاقات المحتملة التي تجعل هذه الأحداث معروضة في شكل من أشكال الحكبات دون غيرها. وهذه العلاقات المحتملة، كما يكتب وايت، ليست موجودة بصورة محايدة في الأحداث، بل هي موجودة فقط في عقل المؤرخ الذي يقوم بتحبيك هذه الأحداث في حبكة سردية دون غيرها، وحتى هذا المؤرخ سيخضع في عملية التحبيك إلى صيغ التحجيل المهيمنة في اللغة التي يستخدمها لوصف الأحداث، كما سيخضع لما توفره له الثقافة من أشكال الحكبات المحدودة.

لا يعني كل هذا التقليل من شأن التواريخ الثقافية أو الهويات الثقافية لأية مجموعة بشرية، بل قد يكون وجود أية مجمعة مرهون بوجود تاريخها الثقافي الخاص، أي سردها وحكبتها الثقافية الخاصة، وهذا ما يستوحى من عنوان الكتاب الذي حرره هومي بابا عن «الأمة والسرد» Nation and Narration، حيث تكون الأمة ذاتها هي عين السردية التي كونتها عن نفسها وعن تاريخها التي تتموضع داخله، بحيث لا يكون لها من معنى إلا من خلال هذا التوضع. لكن الذي ينبغي الالتفات إليه هو مدى الانغلاقية والشوفينية الضيقة التي قد تنتج بسبب هذا الفهم للهويات والتواريخ الثقافية، ومدى الانحسار الذي سوف تمنى به الروح الإنسانية المنجمية كما يسميها إدوارد سعيد نتيجة لسيادة هذا الفهم التروبولوجي للهويات. إن سيادة أية هوية أو سردية أو حبكة ثقافية لا يتم إلا على حساب

انحسار هوية وسردية وحبكة أخرى. وهو ما يجعل أشكال العلاقات بين الثقافات لا تتم إلا على أساس «صراع الحكبات والسرديات»، وهذا الصراع قد يبلغ درجة عالمية بحيث يتحول إلى «صراع حضارات»، وقد يبلغ درجة من المحلية ليكون صراعاً على «حبكة أو سردية» معينة لهوية الأمة أو الثقافة. لتختلج حجم الصراع الذي حدث بين التيارات والمذاهب الإسلامية، من أجل ماذا كان يتصارع المسلمون؟ أليس على سيادة سردية معينة لتاريخ الأمة، أو عند الدقة على سيادة حبكة معينة لتاريخ الأمة الثقافي؟ ما الذي كان يحرك الصراع بين السنة والشيعة؟ أليس هو الصراع على سيادة حبكة سردية لتاريخ الأمة؟ أن نعتبر حدث السقيفة كارثة أو بطولة لا يعتمد على جوهر الحدث ذاته، فالحادث في حد ذاته ذو قيمة محايدة، وإنما يكتسب معناه من خلال دخوله في حبكة تراجميدية لدى الشيعة أو بطولية لدى السنة. وعلى هذا الأساس يمكن النظر إلى كل مواطن الصراع على مستوى العقيدة أو القومية أو حتى الصراعات المحلية بين أبناء الشعب الواحد أو بين السلطة السياسية والشعب، حيث لكل يناضل من أجل سيادة «تحبيكه الثقافي» للأحداث والموضوعات والشخصيات. بالطبع لا ينفي هذا التصور إمكانات الصراع من أجل المصالح الحيوية السياسية أو الاقتصادية، لكن ما ينبغي الالتفات إليه هو إلى أي مدى يدخل الصراع على المصالح الحيوية كجزء من عملية تحبيك ثقافي تمارسه جماعة على أخرى؟

تعتبر عملية «التحبيك الثقافي» عن صراع اجتماعي أو ثقافي أو أيديولوجي، وذلك من حيث هي تعبير عن الهيمنة التي تمارسها جماعة على أخرى. ولكن من الذي يمارس التحبيك حقاً؟ قد يفهم من الطرح السابق أن الذي يمارس التحبيك، تحديداً، هو المؤرخ الذي يكتب نصاً تاريخياً يشكل فيه هويته وهوية جماعته. ويبدو أن الذي جلب هذا الهم هو اعتمادنا على نظرية هايدن وايت عن تحبيك التاريخ. في حين أن هذا المؤرخ لا يعدو كونه عنصراً ضمن جهاز عابر له، بل إنه يتشكل ضمنه ويصاغ بأدواته. ما هو هذا الجهاز الذي يمارس عملية التحبيك الثقافي للهوية والتاريخ؟ ما هو هذا الجهاز الذي يحدد عملية التحبيك ويتحكم في ممارساتها؟ إنه،

باختصار، مجموعة من الأنظمة والأنساق والأدوات والوسائل والقوى التي تتكون ما يسميه المفكر الفرنسي الماركسي لوي ألتوسير (١٩١٨ - ١٩٩٠) بـ«أجهزة الدولة الأيديولوجية» (Ideological State Apparatuses (ISAs)) وهي قريبة مما كان ميهشل فوكو يسميه بـ«أنظمة أو مؤسسات الانضباط» و«سلطات أو قواعد الضبط» التي تشمل السجن والعيادة والمؤسسات البيروقراطية التي تمارس أدوار الضبط والمراقبة والمعاقبة على البشر، وعلى المجموعات «المنحرفة» والهامشية على وجه الخصوص.

يميز ألتوسير بين نوعين من أجهزة الدولة: أجهزة الدولة القمعية (Repressive State Apparatuses (RSAs))، وأجهزة الدولة الأيديولوجية (ISAs). أما الأجهزة القمعية فهي عتاد الدولة في ممارسة التحكم والهيمنة على الأفراد بواسطة العنف والقمع والقوة المكشوفة (naked power)، من خلال أجهزة الشرطة والجيش وقوانين العقوبات والجزاء، وذلك في مقابل عتاد قمعي ولكن من نوع آخر، وهو الأيديولوجيا أو اللاوعي الاجتماعي (وسوف نعود إلى تعريف ألتوسير للأيديولوجيا) الذي يعاد إنتاجه في مؤسسات المجتمع المختلفة مثل الأسرة والمدرسة والكنيسة (والمسجد) واتحادات العمال والأحزاب السياسية وأجهزة وسائل الإعلام وغيرها. إن الفرق بين الجهازين القمعي والأيديولوجي هو أن الأول يعيد إنتاج السلطة بواسطة العنف المادي والقمع المكشوف، في حين أن الجهاز الآخر يؤدي الدور ذاته ولكن بأدوات «ناعمة»، ويقمع مخفّف أو مقنّع. إن الجهازين عبارة عن عتاد الدولة ووسيلتها في ممارسة الهيمنة والتحكم في الأفراد، وفي إعادة إنتاج الهيمنة والسلطة وضمان استمراريتها.

تقوم أجهزة الدولة الأيديولوجية بوظيفتين أساسيتين: الأولى هي إضفاء المشروعية على ممارسة السلطة والجماعة المهيمنة، والأخرى هي «تشكيل هويات» الأفراد وصياغة الوعي الجماعي والذوق العام، أو ما يسميها بول ريكور بوظيفة «إدماج» الأفراد في أيديولوجيا الجماعة. وهذه الوظيفة الأخيرة هي أخطرها، وهي التي شغلت تفكير ألتوسير في مقالته المؤثرة عن «الأيديولوجيا وأجهزة الدولة الأيديولوجية»

١٩٩٦، وهي التي تعطينا في موضوعنا عن التحريك الثقافي وتشكيل السرديات والهويات الثقافية، وهي التي يعتبرها ريكور أكثر جوهرية من وظيفة إضفاء المشروعية السابقة. ويوضح ريكور هذه الوظيفة من خلال الطقوس الاحتفالية التقليدية التي تحين بواسطتها جماعة ما الأحداث المعتبرة في نظرها والمؤسسة لهويتها مثل يوم الاستقلال ويوم الثورة. إن وظيفة الأيديولوجيا في هذه اللحظة هي «نشر الاقتناع بأن تلك الأحداث المؤسسة هي عناصر مكونة للذاكرة الاجتماعية، ومن خلالها للهوية نفسها» (١٧)، ولهذا على كل فرد أن يتماهى مع هذه الذاكرة الجماعية والمؤسسة للهوية، في حين أن هذه الأحداث ليست سوى ذكرى لدائرة محدودة من «الأبناء المؤسسين» الذين قاموا بالثورة أو حققوا الاستقلال. ومن هنا فإن على الأيديولوجيا أن تضطلع بدور إدماج الفرد ضمن هذه «الذاكرة الجماعية»، من خلال إقناعه بأن لهذه الأحداث قيمة كبيرة هي تأسيس «هويتنا»، ولهذا يجب أن تكون هذه الأحداث التأسيسية هي موضوع الاعتقاد للجماعة برمتها.

يتأسس تصور ألتوسير عن «أجهزة الدولة الأيديولوجية» على التراث الماركسي، الذي يعتبر من أكثر التراثات النظرية اعتماداً بنمط العلاقة بين الوجود المادي والوجود الذهني، أو الواقع الاجتماعي والأشكال الثقافية، أو الوجود الاجتماعي والوعي الاجتماعي، أو البنية التحتية والبنية الفوقية أو غيرها من الثنائيات التي فرّعت في سياق تطور وتنوع النظرية الماركسية. لقد أصبح من المسلّمات أن الماركسية التقليدية (ويسميها البعض الماركسية الفجة (Vulgar Marxism)) قد أمنت بنمط وحيد في تحليل العلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية، وهي أن الأولى هي الأساس وهي التي تحدّد البنية الفوقية. وقد عبّر ماركس عن هذه العلاقة في مقولاته الشهيرة: «ليس وعي البشر هو الذي يحدّد وجودهم، بل وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدّد وعيهم». وإذا كانت هذه المقولة في وقتها مقولة ثورية بالنظر إلى أنها تتعارض مع تراث الفلسفة الهيجلية الذي يقوم على أن العالم محكوم بالفكر والروح، وأن مسيرة التاريخ هي تكشف جدلي متصاعد لقوانين العقل

الكلّي. إذا كان ذلك كذلك فإن هذه المقولة قد باتت فجّة على تلك الصورة التي لا ترى غير نمط آلي وأحادي للعلاقة الوجود الاجتماعي بالوعي الاجتماعي. يرفض ألتوسير تعريف الأيديولوجيا لدى ماركس، كما يرفض القول بتبعية الأيديولوجيا المطلقة إلى البنية التحتية، وبناءً على هذا يرفض أيضاً نمط العلاقة الأحادية بين العوامل المختلفة لصالح نمط متعدد من العلاقات المحتملة يسميه ألتوسير بـ«التحديد المتضافر» *overdetermination* وهو ما سمح له بإعادة النظر في مفهوم الأيديولوجيا، وفي تأثيرها على الأفراد وفي تشكيل ذواتهم وهوياتهم ووعيهم. فبعد أن كانت الأيديولوجيا عبارة عن «وعي زائف» و«أشباح تتشكل في رؤوس البشر» وأحلام خيالية»، أصبح «للأيديولوجيا وجود مادي» (١٨)، بل يصير ألتوسير على أننا بحاجة إلى الاعتراف بمادية الأيديولوجيا إذا ما أردنا التقدم في تحليل طبيعة هذه الأيديولوجيا. إن الوجود المادي للأيديولوجيا يظهر في الممارسات المادية التي تتحدد بـ«أجهزة الدولة الأيديولوجية». ليس للأيديولوجيا وجود مادي كـمادية المجر أو الحديد، بل ماديته تظهر بصورة جلية، في تأثيرها على الأفراد، وفي تشكيل وعيهم وهوياتهم الثقافية (أو الأيديولوجية بعبارة ألتوسير). فحين يؤمن المرء بفكرة ما، فإنه سوف يتصرف بما تعلمه عليه هذه الفكرة. والاديان مثال على ذلك، فالمؤمن الذي يؤمن بالله وباليوم الآخر سوف يتصرف بما يعلمه عليه إيمانه وسوف يقوم بسلوكيات مادية كالصلاة والصيام والحج والزكاة وإزالة الأذى عن الطريق... وكذلك سوف يذعن من يكفر بالله وباليوم الآخر إلى ما اقتنع به من أفكار، وسيقوم بناء على هذا الاقتناع بسلوكيات مادية تعبر عن استجابته لهذه الأفكار. لقد قال باسكال مرة: «اسجد، وحرك شفتيك في الصلاة، وستكون مؤمناً». أما ألتوسير فإنه يقلب هذه العلاقة رأساً على عقب، لتكون بالصورة التالية. «كن مؤمناً، لتسجد وتحرك شفتيك في الصلاة» (١٩).

الخلاصة أن الأفكار، الاعتقادات (الأيديولوجيا) تكون مخفية ومخبوءة، لكنها تؤثر بصورة مادية جلية في

الأفراد والجماعات من خلال الممارسات المادية التي تحددها وبأشكال طقوسية معينة «أجهزة الدولة الأيديولوجية». وهذه العملية تفترض، بحسب ألتوسير، فرضيتين (٢٠): الأولى أن ليس هناك ممارسة إلا بالأيديولوجيا ومن خلالها، والثانية أنه ليس هناك أيديولوجيا إلا بالذات *The subject* ومن أجلها. والذات في مفهوم ألتوسير هي الفرد وقد تأدلج، أي قد تم تشكيله أيديولوجياً، أو تجنّده في أيديولوجيا معينة. وينبغي الالتفات هنا إلى ألتوسير لا يستخدم مصطلح «أيديولوجيا» بالمعنى الضيق للكلمة التي يحصرها في جملة من الأفكار التقدمية أو الطليعية أو المصافاة والتي لا تتجسد إلا في إطار سياسي أو حزبي. بل الأيديولوجيا، في تعريف ألتوسير، هي أقرب إلى مفهوم الثقافة بالمعنى الأنثروبولوجي (٢١).

الأيديولوجيا،

في تعريف

ألتوسير، هي

أقرب إلى مفهوم

الثقافة بالمعنى

الأنثروبولوجي

حيث الإنسان يوجد على سجيته وطبيعته ومن ثم يتم تحويله إلى كائن ثقافي من خلال جملة من الأعراف والممارسات والاستراتيجيات. وبناءً على هذا التصور يقول ألتوسير: «إن الإنسان حيوان أيديولوجي بالطبع» (٢٢) *animal by nature* *an is ideological* وهو ما يعني أننا كائنات أيديولوجية بالضرورة، ونتحرك ضمن طقوس وممارسات مادية تحددها وتتحكم فيها وتعيد إنتاجها دائماً «أجهزة الدولة الأيديولوجية»، أي أدوات المجتمع ومؤسسته المادية التي تجنّد الأفراد في ثقافة ما أو أيديولوجيا ما. وتتم عملية التجنيد هذه بواسطة آلية يسميها ألتوسير «الاستجواب» *interpellation* أو النداء والاستدعاء *calling*. فبواسطة هذه الآلية يتم تجنيد الفرد وتحويله من كائن «لا-أيديولوجي» أي فرد موجود على سجيته وطبيعته، إلى كائن أيديولوجي يستشعر أن ثمة أيديولوجيا (أو نسقاً ثقافياً) يناديه ويستدعيه، ويتيقن أنه هو المقصود بهذا النداء والاستدعاء.

يفترض هذا التصور الذي يقدمه ألتوسير أن ثمة وجودين للإنسان، وجوداً يكون فيه الإنسان فرداً *indiv* (لا-أيديولوجيا، وجوداً يكون فيه الإنسان ذاتاً *ndual* داخل أيديولوجيا معينة. غير أن التأمل في عملية التشكيل الأيديولوجي للأفراد سيبدّد هذا الافتراض،

وتصوغ الوعي والرؤية بطريقة مختلفة. إن تصور «الجسد» الذي يتجسده الطب المعاصر هو تصور غربي/علماني/رأسمالي في أساسه، إن الطبيب بشخصه ويعالج جسد فرد لا أكثر، وهو ما حمل دافيد لوبروتون في كتابه عن «أنثروبولوجيا الجسد والدعائه» على القول بأن: «مفاهيمنا الحالية عن الجسد ترتبط بصعود الفردية كهيئة اجتماعية، وبانبثاق فكر عقلاني ووضعي وعلماني حول الطبيعة، ويتراجع تدريجي في التقاليد الشعبية المحلية» (٢٤). إن هذا التصور للجسد هو المعتمد في أجهزة الطب الحديث، وهو الذي يحمل الناس على الاعتقاد بأنهم ليسوا أكثر من جسد مادي متفرد ومعزول عن الآخرين وعن الكون وحتى عن نفسه.

إن خطورة أجهزة التشكيل الأيديولوجي هذه تظهر في أنها وسيلة من وسائل الهيمنة، هيمنة تصور أو ثقافة أو هوية أو طبقة على أخرى، وهذا يعني أن التعددية الكامنة في بني البشر وفي مصطلح «الجماهير» سوف تختزل وتصاغ بصورة أحادية ومعيارية تتناسب مع معايير الثقافة المهيمنة وقيمتها. إن مصطلح «الجماهير» يعني، في أقل تقدير، أننا لسنا مجتمعاً أحادياً ومتجانساً ومتجانماً بصورة مطلقة، فهناك عدة تصنيفات غير متجانسة لا على مستوى العمر، ولا الطبقة، ولا الجنس، ولا العرق، ولا الدين... لكن الذي يحدث أن «أجهزة الدولة الأيديولوجية» - أجهزة التربية والإعلام والثقافة والطب تحديداً - تجهد من أجل تشكيل هذا الكم المتغير من «الجماهير» في هوية واحدة ومتجانسة، حيث يدخل هذا الكم المتغير في جهاز تربوي/تعليمي واحد (روضة، مدرسة، معهد، جامعة)، ويخضع لتأثير وسائل إعلام واحدة، ويتعرض لفهم مخصص عن نفسه وجسده، مما يعني أن الناتج لهذه العملية هو بالضرورة هوية أحادية متجانسة، تتمثل أدولافاً ووعياً وتصوراً ورؤية واحدة. وفي مقابل هذا الاختزال لكل الاختلافات الثقافية، قد تقوم «أجهزة الدولة الأيديولوجية» بالإقرار بالاختلافات الثقافية، ولكن الإقرار الذي يتضمن الإعلاء من شأن هوية معينة وإقصاء بقية الهويات، لا شيء إلا أنها تختلف عن تلك الهوية في العرق أو الدين أو الجنس، وهو ما يقود إلى

فالأيدولوجيا تستدعي الأفراد لا بوصفهم أفراداً، بل بوصفهم ذواتاً مقصودين بهذا الاستدعاء. وهو ما حمل ألتوسير على القول بأن الأفراد هم بالضرورة ذوات مقصودين بأيدولوجيا ترضى هناك قبل أن يوجدوا في هذه الدنيا. إن الفرد يولد في مجتمع له مؤسساته وممارساته وطقوسه القائمة قبل ولادته ويعدها قبل أيدولوجيته التي تحيط بالفرد قبل ولادته ويعدها قبل أن يولد المرء تكون احتمالات التشكيل الأيديولوجي كبيرة وواسعة، فقد يولد المرء في مجتمع أبوي أو أمومي أو أخوي، مسلم أو مسيحي أو يهودي أو مجوسي أو هندوسي أو بوذي أو ملحد، متعلم أو جاهل، زراعي أو صناعي، متقدم أو متخلف، مديني أو قروي، مستعمر أو مستعمر...

لكن ما إن يولد المرء فإن كل الاحتمالات تنتهي لصالح احتمال واحد لا غير، حيث يولد المرء فدمغ باسم ثقافي يحدد هويته الثقافية (أحمد أو بطرس أو بنيامين...)، كما يحدد هويته الجنسية (جون أو ماري، إبراهيم أو سارة...)، وتشغل عليه فور ولادته آليات التشكيل الأيديولوجي (٢٢) Ideological configuration التي تبدأ بالأسرة والمجتمع والمدرسة والمعاهد والجامعات ووسائل الإعلام الجماهيرية ومؤسسات الثقافة. وإذا كان ألتوسير اهتم بالأسرة وأجهزة التربية في الكشف عن عملية التشكيل الأيديولوجي للأفراد، فإن مدرسة فرانكفورت، أدورنو وهوركهايمر وماركوزه بصورة خاصة، قد اهتمت بالتأثير القوي لوسائل الإعلام الجماهيرية في تشكيل الوعي الجماعي أو «صناعة الثقافة» culture industry، وهو المصطلح الذي صاغه أدورنو وهوركهايمر بغية الإشارة إلى عمليات وسائل الإعلام الجماهيرية وأثرها في تشكيل الهويات والوعي الجماعي. وهو ذات التوجه الذي سلكه ستوارت هول في تأكيد على أهمية وسائل الإعلام في تشكيل الثقافات والوعي الجماعي. وهو كذلك التصور الذي تبناه «مركز الدراسات الثقافية المعاصرة» CCRS بجامعة برمنجهام الذي كان ستوارت هول مديراً له في يوم من الأيام. بل ثمة اهتمام لا يسائل أجهزة التربية والإعلام فحسب، بل يسائل الأجهزة الطبية أيضاً، فالأجهزة الطبية تشكل الهوية

إن خطورة

أجهزة التشكيل

الأيديولوجي

هذه تظهر في

أنها وسيلة من

وسائل الهيمنة

الهوامش

- ١ - هذا إذا استثنينا مفهوم «الهوية الوطنية» أو ما يسميه فردريك جيمسون بـ«الألمولة الوطنية» national allegory، فهذه الهوية نتاج هذه الحقبة ونتاج حقبة التحولات الوطنية في العالم المستعمر.
- ٢ - إدوارد سعيد، الاشتراق المعرفة، السلطة، الإنشاء، تر كمال أبو ديب، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ط ٢، ١٩٤٨، ص ٨٤.
- ٣ - Edward Said, *Invention: Memory and Place*, Critical Inquiry, vol. 26, No. 2, 2000, ص ٢٠٠.
- ٤ - كوك-وايتلام، اختلاق إسرائيل القديمة، إسكات التاريخ الفلسطيني، تر سحر الهندي، (الكويك: سلسلة عالم المعرفة، ٢٤٩، ١٩٩٩).
- ٥ - أنظر مارتون برنثال، أثنية السوداء: الجذور الأفروسبوعية للحضارة الكلاسيكية، ج: تليفيل بلاد الإغريق، تر مجموعة من الباحثين، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، سلسلة المشروع القومي للترجمة، ط ١، ١٩٩٧)، ص ٧٧، ومواقع أخرى كثيرة.
- ٦ - إدوارد سعيد، المرجع السابق، ص ٨٤.
- ٧ - الفقرة مقبسة من دراسة:
 - ١ - ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، بيروت: دار الفلم، ١٩٨٩، ص ١٢٩.
 - ٢ - المرجع السابق، ص ١٣.
 - ٣ - Jean Franco, *The Nation as Imagined Community*, in: H. Aram Veeser (ed), *The New Historicism*, New York/London: Routledge, 1989, P.204.
- ٨ - الوضوح أن في عبارة الترجمة خلافاً لبوش المقصود من العبارة، والصواب «حياتك تسمح له بها الرئاسات أو تمنعها إلا أنها لا تشتمل عليها فهد».
- ٩ - بول ريكور، من النص إلى الفعل، أمثلة التأويل، تر: محمد بركة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط ١، ٢٠٠١، ص ١٣.
- ١٠ - Jean Franco, *The Nation as Imagined Community*, in: H. Aram Veeser (ed), *The New Historicism*, New York/London: Routledge, 1989, P.204.
- ١١ - Hayden White, *The Historical Text As Literary Artifact*, in: Hazard Adams & Leroy Searle, *Critical Theory Since 1965*, University Presses Of Florida, 1992, P.395.
- ١٢ - المرجع السابق، ص ٣٩٦.
- ١٣ - أنسطو طرابايس، فن الشعر، تر عبد الرحمن بدوي، بيروت: دار الثقافة، ص ٢٣. وفي الترجمة الإنجليزية تترجم عبارة «ترتبط المواد» أو «المثوس» بـ«بنية الحكمة» structure of the plot.
- ١٤ - Aristotle, *Poetics*, translated by S.H. Bulcher, P. 9, in: <http://www.screenlati.org>.
- ١٥ - هارين وايت، المرجع السابق، ص ٣٩٧.
- ١٦ - بول ريكور، المرجع السابق، ص ١٠.
- ١٧ - المرجع السابق، ص ٣٠٤.
- ١٨ - Louis Althusser, *Ideology and Ideological State Apparatuses*, in: *Critical theory*, Op. Cit., p. 242.
- ١٩ - المرجع السابق، ص ٢٤٣.
- ٢٠ - أنظر المرجع السابق، ص ٢٤٤.
- ٢١ - ومن هنا يستحدث التفسير عن الأيديولوجيا بوصفها لاوعياً اجتماعياً، وهو المفهوم الذي طوره فردريك جيمسون حين تحدث عن «اللاوعي السياسي».
- ٢٢ - المرجع السابق، ص ٢٤٤.
- ٢٣ - أنظر المرجع السابق، ص ٢٤٦.
- ٢٤ - فاضل لوربون، أنثروبولوجيا الجسد والمادة، تر: محمد عرب صاصيل، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٣، ص ٦١.
- ٢٥ - رمان سندن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، القاهرة: دار الفكر، ط ١، ١٩٩١، ص ٧٥.
- ٢٦ - عبد الله الخفافي، النقد الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٠، ص ٢٤.

«العنصرية» ومفاهيم النقاء العنصري، والرقي العنصري، في مقابل التلوث والدونية اللذين يلازمان أحد أعراق البشرية، والخلاصة أن كلتا الممارستين (اختزال الاختلافات الثقافية أو الإقرار بها) ستقود إلى النتيجة ذاتها، فاختزال الاختلافات الثقافية يتضمن المحافظة على هوية موحدة ومتسقة، والتحصين للاختلافات الثقافية سيؤدي إلى المحافظة على هوية واحدة وإبادة كل الهويات الأخرى.

وبناء على هذا، فإن النقد حين يتوجه، لا ينبغي أن يتوجه إلى الأفراد: لأنهم نتاج هويات شكلتهم، ولا إلى الهويات: لأنها نتاج عملية تحريك مورست عليها، ولا إلى عمليات التحريك هذه، لأنها خاضعة للأنظمة المؤسساتية التي يسميها ألتوسير «أجهزة الدولة الأيديولوجية». فهذه الأجهزة والمؤسسات هي ما ينبغي أن يتوجه النقد إليها. فالتفكير يجب أن يسائل هذه المؤسسات والأجهزة تحديداً. وهذا ما يجري في حقل النظرية النقدية اليوم. فإذا كان السؤال الذي يعني الناقد الأدبي هو سؤال القهمة الجمالية للآداب والفن، فإن السؤال الذي ينتظر الإجابة هو: ما مصدر أدبية الأدب وجمالية النص الجمالي؟ لقد آمن النقاد لمدة طويلة بالإجابة التي قدمتها الشعرية البنيوية عن هذا السؤال، أي أن ما يجعل نصاً ما نصاً أدبياً وجمالياً هو شيء يسمى «الأدبية» أو «الشعرية»، وهي مجموعة سمات وقيم محايدة للآداب والنص، أي موجودة داخله ونابعة من جوانبه. لقد كان بيرر ماسيري مثلاً، وهو أحد النقاد الذين تأثروا بألتوسير، يؤمن كثيراً من النقاد بالقيمة المتميزة (والتي قد تعزز بأشياء خارجية) والمكانة المتفردة للآداب والفن، غير أنه قد تبني لاحقاً، بحسب ما ينقل رمان سندن، «اتجاهاً يركز بصورة متزايدة على علم الاجتماع، وأخذ يهدى مزيداً من الاهتمام بالنظام التعليمي بوصفه المصدر الرئيسي للقيمة الأدبية» (٢٥). وهذا اتجاه أخذ يتصاعد فيما أسماه فنسنت ليتش بـ«النقد المؤسسي» الذي يعني بالكشف عن «دور المؤسسة العلمية والثقافية في توجيه الخطاب والقراء نحو نماذج وأنماط وتصورات يتأسس معها الذوق العام وتتخلل بها الصياغة الذهنية والفنية، وتصبح تبعاً لذلك قيماً معتمدة، يقاس عليها وتحتذى في الحكم وفي التذوق» (٢٦).

لويس عوض وثقافة الصدام بلوتولاند: الثورة الشعرية الرابعة

عبدالعزیز موافي *

ازدحم التاريخ العربي بالعديد من مشعلي الحرائق الفكرية والثقافية، خلال مراحلہ المختلفة بدءا من المعتزلة، مرورا بالجاحظ وأبي العلاء المعري وابن الراوندي ومحمد بن زكريا الرازي، وصولا الى طه حسين ونصر حامد ابوزيد. إن لويس عوض ينتمي الى هؤلاء الثوار ويلتقي معهم في انهم جميعا من مؤسسي ما يمكن أن نسميه بـ«ثقافة الصدام» مع المجتمع. الا انه كان امتدادا طبيعيا لفكر طه حسين، وكانت اوجه التشابه بينهما كثيرة. فالى جانب انه تتلمذ عليه، فقد كان مشاركا في ندوته الاسبوعية بشكل دائم. كما كان - شأن أستاذہ - مزيجا من ثقافة الشرق التي تفاعلت مع ثقافة الغرب، من خلال بعثته الى انجلترا من عام ١٩٣٧ الى عام ١٩٤٠. وشأن أستاذہ أيضا الذي كان يدعوه بـ«الأب الروحي»، فانه لم يكن بعيدا عن مذهب الشك الديكارتى، في تناوله للثوابت والمقدسات.

* كاتب من مصر

وقد أفاد لويس عوض أيضا من المناخ العام، الذي عكسته الحقبة الليبرالية في النصف الأول من القرن العشرين، والذي انعكس على الثقافة والفكر، أكثر مما اصطفت به السياسة. لذلك فإنه صار نتاجا لذلك المناخ الفكري الحر الذي افترز اسماعيل مطهر، وسلامة موسى، واسماعيل أدهم، وحسين فوزي، وغيرهم كثير، وشأن أدباء عصره الكبار، فقد تميز لويس عوض بأنه «شمولي» الثقافة، على مستوى التحصيل وعلى مستوى الإبداع. فمال جانب كتابته الثرة في مجالات الفكر المختلفة: الأدب الإنجليزي، الأدب العربي، الأدب المقارن، تاريخ الأدب، الترجمة، المسرح، السياسة، التاريخ، فقه اللغة، فإنه كان شموليا أيضا على مستوى الإبداع، حيث كتب الرواية، والسيرة الذاتية، وأنشد الشعر، إن روايته (العقاة: أو تاريخ حسن مفتاح)، التي كتبها في الفترة من ١٩٤٦ إلى ١٩٤٧، ونشرت متأخرة جدا في عام ١٩٦٦، تعد عملا روائيا فذا، حيث تجاوزت- فنيا- عصر كتابتها، رغم أن لويس عوض لم يكن روائيا محترفا، بل انما نعد تلك الرواية إحدى الروايات العشر الأهم في القرن العشرين.

على أن عمله الأكثر أهمية في مسيرته الإبداعية والفكرية، كان ديوان «بلوتولاند» وقصائد أخرى من شعر الخاصة». لقد نشر هذا الديوان في طبعته الأولى عام ١٩٤٧، بينما كتب قصائده التجريبية في الفترة من ١٩٣٨ إلى ١٩٤٠. وبذلك، فإن هذا الديوان المنأوى كان توطئة لظهور حركة الشعر الحر وشعر العامية المصرية، وله فضل الريادة في مختلف التجارب التي تناولها، فلقد تأثرت به الحركة الشعرية الجديدة في اعتماد التفعيلة كأساس إيقاعي للقصيدة، واستبدال البيت الشعري بالسطر الشعري، كما تحققت فيه الوحدة العضوية للقصيدة، التي كانت هدفا أساسيا للحركة الرومانسية السابقة عليه. وعن تأثيره في الأجيال التالية، يقول لويس عوض (أنا شخصا لا أعرف إلى أي مدى استفاد غيري من تجربتي، وإن كنت أحس بأن صلاح عبد الصبور قد قارب الشعر القصصي في «شق زهران»، متأثرا بقالب «البالاد» الذي جربته في «بلوتولاند». كما أن صلاح جامين قد نقل عني قالب «السونية»، التي كان يفضل أن يسميها «سوناتا»)(١)

ويضيف لويس عوض أيضا في موضع آخر، عن تأثر الشعراء اللاحقين به: (لقد انتفع السياب - إلى حد ما- من اشارات الديوان، ورموزه الباطنية والأشورية)(٢). لذلك فإن الخلاف على من أسبق في الريادة: نازك الملائكة أم بدر شاكر السياب، هو خلاف في غير موضعه، فمن السهل اثبات أن نموذج قصيدة التفعيلة قد كتبها لويس عوض بعشر سنوات، ونشره قبل أي منهما بعامين على الأقل.

على أنه من الضروري الإشارة إلى أن أهمية ذلك الديوان لا تعود إلى شعرته العالية، لأننا نرى أن معظم شعره أقرب إلى النظم، وتقلب الصنعة الشعرية به على الفطرة الشعرية. لكننا - في المقابل - نشير إلى أن أهمية هذا الديوان تاريخية، حيث تحتفظ للويس عوض بحقه في الريادة الحقيقية في مجالين أساسيين: قصيدة التفعيلة، وقصيدة العامية، إلى جانب تركيزه لنموذج قصيدة النثر. لقد كان ديوان «بلوتولاند» يحتمل الخطأ التجربة الأولى وعظمتها في نفس الوقت، كما أنه كان يمثل تجاوزا للسان، واستشرافا لذاكرة أخرى. لذلك فإننا نؤكد على أنه لم يكن نزوة عقلية أو فنية، بقدر ما كان تعبيراً عن تجسيد لظرف موضوعي عام، ولواقع في حالة سيولة وهدام بين مكوناته. فالنص الجديد عند لويس عوض، يرتبط - بالضرورة - بالواقع الاجتماعي والتاريخي الذي انتجه، أي أنه يبتدئ عادة بالواقع، كما أنه ينتهي دائما إليه. وفي هذا الصدد، يشير لويس عوض إلى أن: (حركات الكشف الكبرى في التاريخ، ليست مجرد أفراد مفارمين، وإنما هي تعبير عن قلق جغرافي وإنساني، يصيب بعض المجتمعات في أزمته التحولات الكبرى)(٣).

ولقد وضع لويس عوض تجاربه ومغامراته الشعرية في هذا الديوان، بين قوسين: مقدمة الطبعة الأولى التي تعبر عن فورة واندفاع الشباب، وخاتمة الطبعة الثانية التي تشير إلى النضج والخبرة في النظر إلى الأمور وتأمل المقدمة في سياقها التاريخي، يضعنا أمام بيان أو «مانيفستو» شعري مذهل، يتجاوز ثقافة السائد، ويبشر بميلاد ذاكرة شعرية جديدة، من خلال تبني مقولة بول فيرلين: «امسك رقبة البلاغة واكسرهما». ويمكن لنا أن نعد هذا البيان / المانيفستو هو الأهم

قضايا ملتبهية، ولكنها لا تناقش علناً، تحسباً لعدم إغضاب آلهة الثقافة الرسمية، والاتجاهات السلفية المحافظة. وهو يشير إلى أن أول هجوم عليه كان في أواسط الستينيات، أولاً بقلم محمد جلال كشت في كتابه «الغزو الفكري»، ثم في مقالات محمود شاكر في مجلة «الرسالة»، والتي جمعت بعد ذلك في مجلدين بعنوان «أباطيل وأسما»، وهو يقرر أن الصورة التي رسمت له أنه «صبي المبهشرين»، الذي دربه الاستعمار لافساد العروبة وتشويه الاسلام، وتضريب التراث القومي. ويشير لويس عوض إلى أن حيثيات الحكم عليه بشكل عام كانت مستندة إلى:

- ١ - ديوان «بلوتولاند» الذي عاد فيه إلى تحرير العروض من قماط الخليل بن احمد.
- ٢ - تجربته بالعامية في «مذكرات طالب بعثة».
- ٣ - دراسته عن قهام أركان الدولة الحديثة في مصر.
- ٤ - دراسته عن المعري في كتاب «على هامش الغفران»، وعن ابن خلدون في كتاب «الاشتراكية والأدب» (٥).

وقبل الانتقال من هذه النقطة واستكمالاً لفكرة أهمية ديوان «بلوتولاند»، رغم أنه كان من أهم حيثيات الهجوم على لويس عوض، تجب الإشارة إلى التعليق المدون على الغلاف الطلي للطبعة الثانية، والذي نفق معه تماماً، حيث يضع هذا الديوان في موضعه الصحيح ضمن تاريخ الأدب: (بعد قرون من الشعر الركيك، القائم على المحسنات اللفظية، مما نجد مقتطفات منه في «عجائب الأنار» للجبرتي، كانت ثورة الشعر العربي الأولى في العصر الحديث: ثورة الكلاسيكية الجديدة، والتي قام بها البارودي وأسمايل صبري، وبلغ بها شوقي حد الكمال حتى نحو عام ١٩٣٠).

وكان الايذان بذهول الكلاسيكية الجديدة، اندلاع الثورة الشائنة في الشعر العربي الحديث: «ثورة مدرسة الديوان»، التي قادها العقاد والمازني في العشرينيات، ولكن هذه الثورة لم تسفر عن اقتلاع شامل للقديم الذابل، وغرس كامل للمجديد الناضر، لأنها كانت * في واقع الامر- مجرد جناح يساري للكلاسيكية الجديدة. كذلك كانت الثورة الثانية في الشعر العربي الحديث: ثورة مدرسة المهجر ومدرسة أبولو. وقد كانت أكثر

والأخطر، خلال حركة الشعر الحديث، بل والمعاصر أيضاً. حقاً كانت هناك بيانات أخرى في كتاب «الديوان»، أو في كتاب «الغريال»، لكنها لم تستند إلى تجارب حقيقية تدعمها، حيث أن شعر العقاد - مثلاً- كان امتداداً لنفس النموذج الكلاسيكي الذي ثار ضده، كما أن شعر المهجر انفصل بشكل كامل عن الواقع الاجتماعي والتاريخي الذي أفرزه، فصار ميثافيزيقياً. ومن خلال هذا البهتان الصدامي، قام لويس عوض بأشغال الحرائق في البلاغة الكلاسيكية التي طالب فيرلين بكسر رقيتها. بالإضافة إلى أنه رفض الذاتية الرومانسية، التي تؤدي إلى انعزال الشاعر عن واقعه، حيث تتأسس القصيدة على النزعات والمشاعر الفردية، ضاربة عرض الحائط بقضايا ومشكلات الواقع الذي انفصلت عنه، وهو في ذلك يقول: (كانت الرومانسية العربية، باستثناءات قليلة، مدرسة انسحاب وهروب إلى الوجدان الفردي، مدرسة تهويمات في عالم الأحلام الذاتية، أو تحليقات وراء الغمام. وكانت سنوات الحرب العالمية الثانية والتحولات الفكرية الكبرى، امتحاناً قاسياً لها، فأظهرت انفصالها القام عن واقع الحياة) (٤).

على أن معركته الكبرى، كانت مع اللغة العربية، حيث بدت له وكأنها لغة مقدسة/ فوق مجتمعية. وشأن يوسف الخال فيما بعد، فإن لويس عوض قد «اصطدم بحائث اللغة»، ليس من خلال العجز عن استخدامها، ولكن من خلال التعامل بها باعتبارها كائناً حياً يتطور، وبالتالي تنفقي عنها فكرة «القدم»، التي تضفي عليها سميتها المقدس. لذلك، فقد كان التجاؤه إلى العامية المصرية نوعاً من «الرفض»، أكثر منه نوعاً من «الانسحاب». لكنه - في معركته مع اللغة- انهزم صرتين: الأولى حين عجز عن الاستمرار في الكتابة بالعامية، والثانية حين هوجم بضراوة في أوائل الثمانينيات، بعد اصدار كتاب «مقدمة في فقه اللغة العربية»، والذي تمت مصادرته بعد ذلك.

حيثيات الهجوم عليه

يرى لويس عوض أن الهجوم عليه بعد اصدار ديوان «بلوتولاند»، كان نتيجة لكون هذا الديوان مريباً: ففيه

اجتراء من خلال احيائها بعض القوالب الاندلسية، ولكنها أيضا كانت ثورة من داخل الاملار التقليدي، فأجهضت بقيام الحرب العالمية الثانية، وكانت مشكلتها الكبرى قيامها على الوجدان الفردي، والذي عزلها عن حركة المجتمع وغايات الانسانية في عصر الجماهير.

وأخيرا كانت الثورة الرابعة في الشعر العربي الحديث، التي واكبت الانفجارات التحررية والاشتراكية منذ عام ١٩٥٢، وتمثلت في شعر البياتي والسياب وعبدالصبور وحجازي وأدونيس، وقسيتها الآن امام محكمة التاريخ.

ولكن بدايات هذه الثورة في العروض وفي الرؤية، كانت في ديوان «بلوتولاند»، الذي يعد المستند الاول في قضية الشعر الحديث.(٦)

«بلوتولاند»

وصراع الاجيال

في مقدمة الطبعة الاولى، يعلن لويس عوض بثقة مفرطة: «لقد مات الشعر «العربي»، مات عام ١٩٣٧، مات بموت احمد شوقي، مات ميتة الى الابد، مات، فمن كان يشك في موته، فليقرأ جبران ومدرسته وناجي ومدرسته، اما شعائر الدفن، فقد قام بها ابوالقاسم الشابي وايليا ابوماضي وله المهندس ومحمود حسن اسماعيل وعبدالرحمن الخميسي وعلي باكثير وصالح جودت وصاحب هذا الكتاب».(٧)

كانت هذه الفقرة من المقدمة التي تعبر عن جموح الشباب، أما الشيخ الناضج، فقد رأى فيما بعد في خاتمة الطبعة الثانية، ان ازمة الشعر العربي التقليدي (لم تبدأ بموت شوقي وحافظ، ولكن بدأت لعجز مدرسة أبولو ومدرسة المهاجر، أي عجز المدرسة الرومانسية العربية عن التعبير عن أي مضمون اجتماعي او انساني بالمعنى العام، في زمن يقظة الجماهير، وإزدياد اندفاعها للمشاركة في تقرير المصير الاجتماعي والاقتصادي والثقافي والحضاري والتهاب الوجدان العام بقضايا الحرب والسلام والتقدم والحرية والاخاء والمساواة».(٨)

لقد جاءت الفقرتان السابقتان كتعبير عن صراع

الاجيال، والذي يرى في كل جيل انه اكثر وعيا من سابقه، وأكثر منه قدرة على التغيير، فكل جيل يفترض انه يمتلك نوعا من «الحساسية»، تميزه عن اسلافه، بحدتها ورهافتها في آن واحد. وطبقا لذلك، فان لويس عوض يقارن بين جيله والجيل السابق عليه: جيل احمد شوقي، ليصل في النهاية الى ان يقول: (اني اعلم علما أكيدا بان جيلنا يحس الشعر اكثر مما احسه شوقي، فجيلنا معذب، وجيلنا ثائر، وجيلنا عاش في الارض الخراب التي انجلت عنها الحريان، ورقص حول شجرة الصبار. وجيلنا لم يولد بباب أحد، وجيلنا يقرأ فاليري، و.ت.س. إليوت، ولا يقرأ البحري وإبا تمام. وإذا كان جيلنا يحس الشعر اكثر من جيل شوقي، فتقصيره في قول الشعر لا يدل على موت الشعر العربي، وانكسار عموده على اقل تقدير».(٩)

وبتحليل الفقرة السابقة سوف نلاحظ ان صراع الاجيال في الشعر، بهذه الحدة هو ظاهرة حديثة. فقديما كان لا بد للشاعر الجديد ان يتعلم على شاعر أقدم، ولا يقول الشعر إلا اذا اذن له، كما في حالة ابي نواس وخلف الاحمر مثلا. وإذا كان هناك صراع اجيل في السابق، فانما كان صراعا على المكانة أو الطبقة الشعرية، وليس صراعا حول «الرؤية» أو «الحساسية». وقد تفاقمت تلك الظاهرة مؤخرا، حتى اصبحت كل حقبة (١٠ سنوات) تشير الى جيل، يدخل في صراع مع الجيل السابق عليه، ويستعد - في نفس الوقت - للدفاع عن منجزاته امام الجيل الذي سيبرز بعد بضعة سنوات، وهذه التغيرات الكيفية والمتسارعة في حركة الشعر، في حاجة الى اعادة نظر وتمحيص

وفي حالة لويس عوض، كان الصراع بين اتجاهين اساسيين يمثلهما كل من جيل شوقي وجيل لويس، فيما يشبه حالة من «الجبرية التاريخية». فالاتجاهات السلفية تنظر دائما بتقديس الى الماضي من خلال نظرية «العصور الكلاسيكية الثلاثة»، حيث ينحدر ماضي الاجداد الذهبي، باتجاه ماضي الآباء القضي، الى ان يصل الى حاضر الاحفاد الحديدي وتصبح نقطة الاكتمال، طبقا لتلك النظرية، في الخلف منا دائما. وكأن المشروع الانساني قد تحقق في الماضي، مرة واحدة وإلى الابد، وهنا تصبح نصوص هذا الماضي

«مغلقة»، لأنها تتسم بالاكتمال، داخل الرؤية الدائرية للزمن.

وفي المقابل، فإن نظرة أخرى معكوسة، متأثرة بفكرة «الزمن الخطي» في التراث الغربي، والتي ترى الإنسانية تتحرك في اتجاه خطي للأمام، مع حركة الزمن، حيث نقطة الاكتمال كاصمة في المستقبل، بينما الماضي دائما يعتريه نقص ما. باعتبار ان النظر الى الماضي وكأنه الأكثر اكتمالا، أشبه بتعبير سارتر الذي يقرر فيه ان مثل هذا العمل هو نوع من (حراسة المقابر) (١٠)، وكأننا «نعير أجسادنا للموتى» أو كأننا «نعقد صلة مع العالم الآخر. فمثل هذه النظرة، والكلام لسارتر أيضا، تجعلنا «نخضع لنوع من الاستحواذ، الذي يمارسه علينا شخص ميت حول أشياء ميتة».

على اننا نرى ان ثورية لويس عوض (الشباب)، وانفادعته المتحمسة في قضية «المجالية»، انما تعبر عن وجهة نظر ذاتية، فتفتقر الى الموضوعية، فكيف يحكم على ان جيله أكثر احساسا بالشعر من جيل شوقي؟ ومن قال ان جيل شوقي الذي عانى بدايات الاحتلال البريطاني عام ١٨٨٢، وكذا هزيمة الثورة العربية ونفي زعمائها في «سرنديب»، لم يكن معذبا ولا فائرا؟ وعبدالله الزندى أبرز مثال على هذا الجيل. وإذا كان لويس عوض لم يولد بباب أحد، فلنتذكر حافظ ابراهيم واحمد نسيم واحمد محرم ومحمود غنيم ومحمد عبدالمطلب، الذين كانوا جميعا من عامة الشعب، مع التجاوز عن نموذج عبدالحميد الديب المفرط في بؤسه وعدميته.

وعلى العكس مما يدعي لويس عوض (الشباب)، فإن جيله - وهو واحد منه- قد استوعب التراث جيدا، وقرأ البحري والمتمبني وأبا تمام وامرؤ القيس، اضافة الى قراءة البيوت وفاليري وبودلير ومالارميه، والادلة أكثر من أن تحصى. لكنهما - على ما تصور - فورة الطهباب، التي تستلزم ان تكون نقطة البدء - دائما هي. «قتل الأب»، الذي يرمز اليه - هنا - الماضي.

وانا كذا قد توقفتنا عن فكرة الصراع بين الأجيال، فلم يكن هدفنا التقويم، بل الرصد. فالصراع مع الماضي، داخل ديوان «بلوتولاند»، كان سمة أساسية له، في وقت كان فيه هذا الماضي آمنا، وفي سلام مع نفسه ومع

الآخرين. ويصرف النظر عن موقف لويس عوض من الماضي، وما اذا كان مخطئا أم مصيبا في آرائه تجاهه، فإن ما يعنيننا هنا هو شغفه الدائم بفكرة «الصدام»، باعتبارها تمثل موقفا مبدئيا له تجاه كل الظواهر الساكنة والمستقرة. وقد تجلى ذلك بشكل أكثر وضوحا في عطين اساسيين، الأول شعري هو ديوان «بلوتولاند»، والثاني لغوي هو «مقدمة في فقه اللغة العربية». لقد هوجم الكتابان وقت صدورهما بنفس الضراوة، ولكن بأسلوبين مختلفين: فالديوان هوجم بالفرض الصامت والتجاهل التام، والكتاب هوجم بالعديد من المقالات العصبية واللاعقلانية، لينتهي بالمصادرة بقرار سياسي. وكلا الاسلوبين نوع من القتل الاحترافي.

ملامح الثورة الشعرية الرابعة

نحن نتصور ان ديوان «بلوتولاند» كان هو اللبنة الاولى في عملية تحديث الشعر، وان العديد من الشعراء المصريين والعرب قد تأثروا به، وان كان أحدهم لم يشر الى ذلك. لكن هذا التوافق الغريب بين نشر الديوان ١٩٤٧. وظهور أول انتاج لنازك والسياب بعد الديوان بسنتين، انما يعني أن هناك تأثرا مباشرا به، أدى الى ميلاد قصيدة التفعيلة.

ان لويس عوض في خاتمة الطبعة الثانية للديوان، يشير الى تلك النقطة التي تمثل حلقة مفقودة في تاريخ تلك القصيدة، كما عرضنا من قبل فيما يختص بصلاح عبدالصبور والسياب وصلاح جاهين. لكننا نعتقد ان الامر يتجاوز هؤلاء الشعراء الثلاثة، حيث كانت حركة وفود الادباء من العراق وسوريا ولبنان الى مصر مستمرة في تلك الفترة. ومن الطبعي أن كتابا صادما بلوتولاند، لا بد وان يكون قد أثار فضول الأدباء والشعراء الوافدين، وانهم اطلعوا عليه وتأثروا به، وبذلك، فإنه قد فجر الثورة الرابعة في تاريخ الشعر العربي الحديث.

لقد استغرق الامر سنتين حتى يؤتي ثماره، وهذا ما دعى لويس عوض ان يقرر ان تأثير «بلوتولاند» (كان اشبه بالمياه الجوفية، تنحدر وتزلزل دون أن ترى) (١١) وهذه الإشارة صادقة تماما، لان الديوان على مستوى «الرؤية» او على مستوى «الانجاز» اثر اربع في وعي

- أولا وعي - القصيدة العربية، التي كانت تبحث عن موطن، قدم لها على أرضية الواقع المتحرك. لقد انتهت تلك الواقع العديد من الظواهر المبالغ، مثل: نشوب حربين عالميتين بما لهما من انعكاسات على الدول الواقعة تحت الاحتلال، ويزوغ الاتجاه الماركسي على الساحة الثقافية العربية، وفقدان نماذج الكلاسيكية والرومانسية لمصادقتها تجاه الواقع، حيث كانت الأولى مجرد استدعاء للماضي، بينما كانت الثانية انفصالا للوعي الإنساني عن واقعه.

وقد كان تأثير الديوان قويا داخل حركة الأدب في مصر، من خلال ردود الأفعال اتفاقا أو اختلافا معه. لكن ردود الأفعال هذه اتخذت شكل الحوار الصامت، ومن هنا كان توصيف لويس عوض للديوان بأنه أشبه «بالمياه الجوفية» هو الأديق. على أن قوة هذا التأثير، الذي أدى إلى نوع من «النحر» في الذاكرة الشعرية السائدة، تمثلت في مجموعة من العناصر التي شكلت مشهد الثورة الشعرية للربعة. ورغم مساحة الديوان المحدودة، إلا أنه أثار العديد من القضايا الهامة، مثل: لفت الانتباه إلى الأدب الشعبي ممثلا في شعر العامية، والدعوة إلى قصيدة الثقافة الكونية، وضرورة اكتشاف بحور شعرية جديدة تتفق وروح العصر، والمطالبة بتناول الشعر القصصي الذي يشتمل على الحدث والحبكة والحركة السريعة. وأخيرا، التبشير بميلاد قصيدة التفعيلة، بالإضافة إلى تكوين نموذج الشعر المنثور الذي لم يكن قد أفرز سوى نماذج ساذجة حتى ذلك الوقت.

شعر العامية

يرى لويس عوض أن الشعر العربي قد عاش في مصر غريبا، ودليله على ذلك أن ما بين القرن السابع والقرن العشرين، لم تنجب مصر شاعرا واحدا على مدى اثني عشر قرنا. وهو يرى أنه ضمن «فوضى القيم» أن يتكلف مؤرخ ما مهمة الناقذ، ليقوم بحشد البهاء زهير والقاضي الفاضل وابن نباتة وابن مطروح وإشباعهم في مدرسة واحدة، يطلق عليها «المدرسة المصرية». ولويس عوض يسخر من تلك المهمة، قائلا: (كأنما ينبغي أن تكون لمصر مدرسة في الشعر العربي). وهو

يرى أن الشعراء السابقين، ما هم إلا ناظمون وليست لهم قيمة أدبية، وأن قيمتهم لا تكون أن تكون «قيمة تاريخية». وبذلك، فإن المبالغة في تقديرهم هي إخلال بمقاييس الحكم.

ويصل لويس عوض إلى أن تعبيراً عامياً، مثل:

ورمش عين الحبيب

يفرش على فدان

يعدل عنده كل ما قدمه «المستعربون» من قريض، بين الفتح العربي عام ٦٤٠ هـ، ومحمود سامي البارودي. فالمصريون - على حد زعمه - لم يتمثلوا اللغة العربية القرشية، كما يتمثل الكائن العضوي غذاءه، بل اصطنعوا لأنفسهم لغة خاصة بهم، قد تكون ذات أصول قرشية، لكنها تختلف عن العربية الفصحى على مستوى النحو والصرف وصيغ الألفاظ... الخ.

ونظراً لأن لويس عوض كان يرى أن الطابع العام لديوان «بلوتولاند» هو (التجربة)، لذلك فإنه يقرر أنه كان «مجموعة من التجارب لا من القصائد» (١٢) وبهذا المفهوم، نجد أنه قد أجرى سبع تجارب شعرية جديدة، كانت التجربة رقم (١) منها تتصل بشعر العامية المصرية، التي أطلق عليها اسم «اللغة المصرية» باعتبار أن لها نحوها وصرفها الخاص، كما أن مفرداتها تختلف نسبياً عن معجمية الألفاظ الفصحى. على أنه تجدر الإشارة إلى أن لويس عوض رأى أن اللغة العامية المصرية، تنقسم بالازدواجية، فهناك عامية الصفوة، كما في ديوان «رباعيات» و«عجبي» لصالح جاهين، بينما لفته في «الليلة الكبيرة» يصفها لويس عوض بأنها «العامية الشعبية»، حيث أنها لغة التداول في الشارع المصري. وهذا الأمر ينطبق بالطبع على بجرم التونسي، وهو أكثر وضوحاً عن سيد درويش: ففي «التحفة» يبرز المستوى الشعبي للغة العامية، بينما في «ضيعت مستقبل حياتي» تتجلى العامية التي تقترب من الفصحى.

وقد انتبه لويس عوض إلى ثراء العامية، كما يحكي هو نفسه، أنه في عام ١٩٣٧ بدأ في تعلم مبادئ الإيطالية، حين استرعى انتباهه أن البعد بين اللغة اللاتينية المقدسة ولهجاتها «المنحطة الإيطالية، أقل من البعد بين اللغة العربية المقدسة، ولهجاتها المنحطة في

العامية المصرية، من حيث الموفولوجيا والفونطيقا والنحو والصرف، فضلاً عن المفردات. لذلك، فإنه حاول ان يقوم بتجربة دانتلي، بالانتقال من المقدس الى الدناولي، ومن هنا، بدأ في كتابة مجموعة من اشعار العامية المصرية، جاء كل منها تحت عنوان «سونيتة»، حيث يبلغ عددها ثمانى قصائد داخل الديوان، اضافة الى خمس قصائد قصيرة اقرب الى المقاطع المنفردة. وبملاحظة تلك التجارب العامية، نجد ان اللغة عند لويس عوض اتبعت عنده التقسيم الثاني الذي اشار اليه من قبل. لقد كان متحازا الى عامية الصفوة، حتى ان بعض الابيات الشعرية عنده من الممكن أن تقرأ بالفصحى الى جانب إمكانية قراءتها بالعامية، دون أننى تعديل. ففي السونيتة رقم (٧) يقول:

لا مرمز الرومان ولا المعال
ولا المصاطب في حمى منفيس
ولا الهياكل قدما الاوائل
ولا المصلة من عهود رمسيس

وللهذه الاولى، نجد أن الفاصل بين استخدام اللغتين انما يكمن في الغرض وحده. فإذا قرأناها بالفصحى يخلل الوزن العروضي، بينما يستقيم الوزن عند قراءتها بالعامية. ولويس عوض يشير الى تلك النقطة في خاتمة الطبعة الثانية، فيقول: (لقد كنت في سونيتات بلوتولاند العامية، لا ابحت عن لغة الشعب، بمعنى لغة «البسطاء»، ولكن عما كان دانتلي الليجيري يبحث عنه، عندما وضع اساس الادب الايطالي حوالي عام ١٣٠٠م... وهي نفس اللغة التي يعبر بها المثقفون المصريون عن سامي الأفكار والمشاعر). (١٣)

ويمكننا - بالتالي - ان نتوصل الى ان تجارب لويس عوض، قد كتبت رغم لغتها العامية من خلال ذاكرة تسيطر عليها الفصحى، وبدأ الامر كما لو كان يقوم بعملية «تعريب» للعامية، او البحث عن عناصر «الفصاحة» بها، وبذلك فإن عاميته «السامية»، كانت تفصلها عن العامية الشعبية، نفس المسافة التي تفصل اللغة التداوية عن الفصحى، فالفارق بين العامية السامية والفصحى، هو في تسكين حركات الاعراب فقط، رغم كل دعاواه بضرورة انتاج او تبنى لغة ثانية، لذلك، فإن هجوم السلفيين عليه لم يكن له ما يبرره،

حيث انه لم يستبدل الفصحى بالعامية، بقدر ما كان يرتفع بالعامية لكي تقترب من الفصحى.

وطبقاً لذلك، فلم يكن من الممكن - مثلاً - لرجل الشارع، أن يتواصل مع نتاج لويس عوض بالعامية المصرية، مثلما يتفاعل مع أزجال بيرم او بديع خيرى. وحتى تزداد مسافة الانفصال بين رجل الشارع والقصيدة فإن لويس عوض قد اسرف في تضمين قصائده العامية بالرموز الانسانية الكونية، والتي لا يمكن ان يتواصل معها سوى «الصفوة» فقط، ففي السونيتات نلمح رموزاً وأسماء، من مختلف الثقافات الانسانية، مثل: منفيس - البرانس - الزهرة (فينوس) - المريخ (مارس) - صانع السلام (المسيح) - اوربا - فشنو - كريشنا - فولكانو - مونونتي - المجدلية - بنيلوب - مونمارنسي... الخ. وقد تطلب ذلك الكم الهائل من السماء والرموز الكونية، أن يكون هناك هوامش يذيل بها القصيدة، حتى يمكن للقارئ ان يفهم مغاليتها، وهذا الامر نوع من العودة الى آليات القصيدة الكلاسيكية، التي كانت هوامشها تشرح مغاليتها أيضاً، فكأنه اراد ان يعيد انتاج أزمة النموذج الكلاسيكي، من خلال نماذج العامية. ورغم قناعة لويس عوض تلك، إلا أنه استطاع - في بعض الحالات - أن ينحي عاميته الرصينة جانباً، ليكتب بالعامية الشعبية، والغريب في الامر انه كلما اقترب من تلك العامية، كانت قصائده تقترب أكثر من روح الشعر. ففي مقطع بعنوان «الأجل» يقول:

أوتار الفن طلقت
واللحن جت له فكرة
حرام يا موت تاخذني
من قبل ما اغني بكرة

وفي مقطع آخر بعنوان «تابلى»، يقترب لويس عوض من «شقارة» لغة أولاد البلد، فيقول:

جنينة لها ريش
اتمددت عريانة
تتمشى في الحشيش
وطيقت خجلانة
ستاير الرموش
حرّ الجنوب لفحها

قالت: تعالى حوش!! (١٩٤٠)

وبملاحظة تواريخ كتابة القصائد، وهو تقليد جديد ابتدعه لويس عوض في الشعر العربي، نجد أن كل القصائد كتبت في كمبردج عام ١٩٤٠. وبذلك، تصبح تلك القصائد رائدة في مجال شعر العامية المصرية. ولشأن قال قائل أن يوم التونسي ويديع خيرى أو عبدالله النديم، كانوا أسبق من لويس عوض، فإننا نجد أن الرد هين على هذا الادعاء، أن كل إنتاج العامية المصرية فيما قبل ديوان «بلوتولاند» كان إما نوعاً من الزجل، أو من شعر الفناء، أما قصيدة العامية بالمفهوم الشائع لها الآن، فلم تظهر إلا بعد صدور هذا الديوان، عند فؤاد حداد ومن بعده صلاح جامين.

ظهور قصيدة التفعيلة

بعد أن ضاق الشعراء بالقالب العمودي للقصيدة الكلاسيكية، وعدم مسابقتها للعصر، لأنه يعتمد على وحدة البيت بالأساس، فقد جرت عدة محاولات في هذا الصدد. ولعل أهم تلك المحاولات، ما قام به شعراء المهجر وجماعة أبولو، حيث استعاروا شكل الموشحات الأندلسية. لكن ظل هذا التغيير مجرد تغيير شكلي داخل القصيدة التقليدية، وبالتالي لم تتماشى القصيدة مع إيقاع العصر اللاهث بتغيراته ومتناقضاته.

ومن هنا، كانت مغامرة لويس عوض في التجربة رقم (٥)، داخل ديوان «بلوتولاند»، هي تعبير عن قلق الشعراء وبرمهم بالشكل التقليدي، ومحاولة كسر سطوته، فقد (جرب فقرة يسميها «الهرمية»، تبدأ بمستعملن واحدة، ثم تنقسم حتى تكون لها قاعدة عظيمة) لقد نتج هذا الشكل الهندسي عن الذهنية نتيجة التصميم المسبق والواعي، حيث ترتبط الصنعة بالقصيدة والوعي، بينما يرتبط الابداع الحقيقي باللاوعي، لذلك جاءت تلك التجربة مباغتة من حيث الشكل، ومدرسية من حيث الأداء.

وكان الجديد في هذا الأمر، أنه قد تم كسر سيطرة فكرة وحدة البيت الذي تم استبداله بالسطر الشعري، وقد احتوى كل سطر على تفعيلة أو أكثر. تزداد إلى أن تصل إلى خمس تفعيلات في السطر الأخير. وكان من الضروري أن يخضع الشكل الجديد لتقنية «التضمين»،

أي امتداد المعنى في أكثر من سطر شعري، وبذلك تأسست الوحدة العضوية للنص، بشكل لافت هذه المرة. وكانت هذه هي المرة الأولى في تاريخ الشعر العربي، التي تصبح فيها التفعيلة لا البيت هي المحور الأساسي للقصيدة.

وإذا كان مفهوم «التضمين» في الشعر العربي، يعني امتداد المعنى من البيت حتى يكتمل في البيت الذي يليه، فإن لويس عوض كان يطمح إلى أن يستمر هذا التضمين بامتداد القصيدة كلها، لكي تؤسس وحدتها ونظراً لأن مصطلح التضمين لا يفي بالغرض هنا، فقد نحت مصطلحاً جديداً أطلق عليه «الجران» (ambement بالفرنسية). وهو يشير إلى أن تلك الخاصية التي يؤدي إليها هذا المصطلح، تعني: (تسلسل المعنى في أكثر من بيت). فالفارق بين التضمين والجران أن الأول يختص ببيتين فقط، بينما الجران يزيد عن ذلك كثيراً، حيث يتجاوز البيتين، وقد يشمل القصيدة كلها. وكانت التجربة رقم (٥)، أو تلك التي أطلق عليها القصيدة الهرمية، هي أول ارماسة في تاريخ الشعر العربي بقصيدة التفعيلة، التي ظهرت بعد أن تم نشر تلك القصيدة بعامين فقط. وكان عنوان القصيدة موضوع تلك التجربة «كويراليسون»، وقد كتبت عام ١٩٢٨. وتتكون تلك القصيدة من ثلاثة مقاطع، يبدأ كل منها بتفعيلة واحدة في السطر الأول، تزداد حتى تصل إلى خمس تفعيلات في السطر الأخير وسوف نعرض المقطع الثالث والأخير من القصيدة، كبيان على ما أنتجه لويس عوض في تلك التجربة:

يا منجبي

يا منجبي

قد طال فيك عجبى

لغزك لن يهزأ بي

دنياك قبض الريح، قالها نبي

أخراك آل ذو بريق ذهبي:

عبدالرماد وإبن دهاء البدن المعذب

طينه للفجر في ليل الشتاء الغهيب

مائدة من مسج وهم الطيف آريل البهي المستبي

أنا كأطفال بكوا، لما استسر النجم خلف السجد

وفي كتاب «أفق الحداثة وحداثة النمط»، يقول سامي

مهدي: (لعل السياب أول من استحق ان يسمى تجريبياً في الشعر العربي المعاصر، فقصيدته تتجسد عند نموذج محدد، ولم تتخل عن شكل ثابت لتؤسس لها شكلاً ثابتاً آخر، بل كانت تدع الشكل ليتكون كما يملئه عليه المضمون). (١٤) ونحن نختلف مع سامي مهدي، في أسبقية السياب كأول تجريبي في الشعر الحديث، حيث ان لويس عوض هو التجريبي الاول بحق. لكن يبدو ان تجاربه لم يعتقد بها كثيراً من وجهة نظر بعض النقاد، لكونه لا ينتمي الى الحركة الشعرية، ولو كان لويس عوض شاعراً محترفاً، فلربما تغيرت صيغة صفحات كثيرة، هطلت في تاريخ الأدب.

وعلى جانب آخر، فإن ناجي علوش في مقدمة الاعمال الكاملة لبدر شاكر السياب، يقول: (لقد حدثت قبل سنة ١٩٤٨ ارهاصات في مجال التجديد الشعري، أهمها محاولات د. لويس عوض في «بلوتولاند» وقصائد أخرى، وترجمة علي احمد باكثير لمسرحية شكسبير. والجدير بالذكر ان هذه المحاولات ظلت دون نشر، حتى قبض لها ان تصدر عام ١٩٤٧، وتعتبر محاولات د. لويس عوض جادة وهامة، لانها تخطت مفاهيم الشعر العربي نهائياً اذ انه حاول انه يبتكر أوزاناً جديدة.. كما حاول أن يحرر الشعر من اللغة الجامدة، لغة المعاجم والفقهاء... إنها تجارب واعية، لكن صدرها عام ١٩٤٧ جعلها ذات أثر محدود في تجربة الشعر الحديث). (١٥)

إن ناجي علوش وإن كان يهمل تأثير تجارب عوض، إلا انه يشيد بها من حيث الجودة والوعي. وفي ذلك نوع من رد الاعتبار لتلك المحاولات، التي لم تتل ما تستحق من اهتمام وتقدير حتى الآن. ونحن نعتقد ان ذلك يمثل بداية مناسبة، لاعادة التقييم بشكل أكثر دقة وموضوعية.

الشعر المنثور

جرت بعض المحاولات في مطلع القرن، لكسر نموذج الشعر التقليدي، من خلال التمرد على الإيقاع العروضي، وهو ما سمي آنذاك «بالشعر المنثور». ولعل تجربة حسين عفيف في الأكثر اكتمالا في هذا المجال، نظرا لانه أصدر عشرة دواوين على مدى حياته، كان اولها عام ١٩٣٢ بعنوان

(مناجاة). لكن هذا التمرد كان شكليا في أغلب الاحوال، فقد كتب النموذج الجديد عبر ذاكرة عروضية، لم تكن قد تخلصت تماما من تأثير العروض الخليلي. وهذا ما نبه اليه غنيمي هلال في دراسته عن ديوان «الأرغن» لحسين عفيف، حيث قال: (على ان بعض القصائد في الديوان، تحتفظ بايقاع يكاد يكون هو الوزن التقليدي. ولكن شاعرنا يتعمد ان يغير معالم الوزن التقليدي في هذه القصائد، ببعض حروف او حركات قليلة، تزيد على الوزن التقليدي او تنقص منه). (١٦)

ورغم ان الشعر المنثور، نتيجة التماس مع النماذج الغربية خاصة المدرسة الرمزية الفرنسية، كان هاجساً عند المجددين في الشعر العربي في النصف الأول من القرن الماضي، إلا انه لم يتجاوز كونه هاجساً وإذا كان حسين عفيف يمتلك مشروعاً، من حيث الابداع أو للتنظير، إلا أنه ظل يفتقد الرؤية الثاقبة التي تميز بها لويس عوض فيما بعد. وهذه الرؤية يجب ان تتعامل مع الشكل الجديد من خلال قوانينه الخاصة، بحيث لا يمكن ان تنسحب عليه قواعد أشكال أخرى سابقة عليه، يتمثل ذلك بالضرورة في الإيقاع، وفي المعجم، وعلى مستوى تشكيل الصورة، والا فان الشكل الجديد يفقد مبررات وجوده.

وفي ديوان «بلوتولاند» تمثلت تجربة الشعر المنثور في قصيدته: «الحب في سان لازار»، و«أموت شهيد الجراح» ولويس عوض ينبغي ان يكون لوائت وايتمان أي تأثير عليه في شعرية هاتين القصيدتين، لكنه يؤكد على تأثره بالهوت. كما انه يرى انه رغم التحرر من كل وزن منتظم، فإن موسيقى القصيدتين أدق وأعمق وأقوى من موسيقى «بلوتولاند»، كما انه يرى ان في هاتين القصيدتين من الشعر، بقدر ما في بقية الديوان، وهو محق في ذلك، يقول لويس عوض في المقطع الاول من قصيدة «سان لا زار»:

في محطة فيكتوريا جلست، ويدي مغزل.

وكان المغزل مغزل أو ديسبوس

عفاوا إذا اختلفنا أيها القارئ

فقد رأيتهم، رأيت سكان الارجو، وجلهم من النساء

ارتدين البنطلونات، وليسن أحذية من الكاوتشوك.

على ان اهم ما يسترعي الانتباه في هذا الصدد، ان لويس عوض كان يمتلك نظرة ثاقبة، حينما أهمل

تشكيل الصور الجزئية، وركز فقط على تشكيل الصورة الكلية، وهذا ما طمح اليه قصيدة النثر في الوقت الراهن. فالصور الجزئية «تلفت الانتباه الى نفسها» بعيدا عن مجرى القصيدة، وكأننا عدنا مرة أخرى الى البيت الشعري الذي كان يتفوق على سابقه ويبرز لاحقيه. ان الاهتمام بتشكيل الصور الكلية، وهو ما نطلق عليه اليوم مصطلح «المشهدية»، انما يتم التعامل مع القصيدة باعتبارها كائنا غصوها مكتملا، لا يمكن فصل أعضائه، والنظر اليها فرادى، بل يجب أن يتم النظر الى القصيدة (أو المقطع)، ككل لا يتجزأ. وبالتالي فانه بهاتين القصيدتين، قد بشر بشعرية عصر لاحق.

الرمز والاسطورة

من أهم ما تميزت به حركة الشعر الحديث، هو استغراقها في استخدام الرموز والاسطورة بشكل لافت للنظر. ولم يقتصر الأمر على استخدام الاسطورة المحلية، ولكنه تجاوزها الى استخدام الاسطورة الكونية، في مختلف الثقافات الانسانية. وكان النصيب الأكبر في هذا الاستخدام، من حظ الاسطورة الاغريقية، الى جانب أساطير الشرق القديم وأحيانا الأساطير السامية.

وقد كان لويس عوض رائدا لاستخدام الاسطورة، في ديوان «بلوتولاند»، وإن لم يستخرج دلالتها كاملة، او يقوم بتوظيفها شعريا لتكون جزءا من نسج القصيدة. وقد كان يستهدف من وراء ذلك تأسيس قصيدة انسانية، تتجاوز ظرفها الجغرافي والمحلي، لتعبر عن تجربة انسانية. ونعتقد أن تأثره بالليوت، الذي افصح عنه من قبل، وافتنانه بقصيدة «الأرض الخراب»، كان وراء هذا التوجه الانساني الشامل.

ولقد استفاد الشعراء التالون له من هذا التوجه الاسطوري، حيث استند السياب كما أشرنا من قبل الى الاسطورة البابلية والآشورية، واستغرق صلاح عبدالصبور داخل الاسطورة الاغريقية، واتجه أدونيس الى الاسطورة الفينيقية في بداياته بحكم توجهه القومي السوري، ثم الرموز العربية فيما بعد. أما أمل دنقل فهو وإن كان قد

استفاد من التوجه الاسطوري، إلا أنه اتخذ وجهة أخرى من خلال استدعاء الاسطورة السامية تحديدًا. وقد افاد بعض الشعراء الآخرين من هذا التوجه، حين استندوا الى الحكايات الشعبية الخرافية المحلية، مثل محمد عفيفي مطر خاصة في ديوان «يتحدث الطمي» والسياب في ديوان «المعبد الغريق».

لقد كان استخدام لويس عوض للرمز الاسطوري سطحيًا، بمعنى انه غير موظف كما سبق القول. وقد أدى استخدامه للكثيف لهذا الرمز، ان القصيدة جعلت القارئ يلهث خلفها. في محاولة لفض مغاليقها. ومن هنا، فإن لويس عوض اضطر في ديوان «بلوتولاند»، الى ان يردف معظم القصائد بمجموعة من الهوامش، التي تكشف عما غمض. الا ان لويس عوض (الشهيد)، حين ينظر الى انتاج (الشباب) الذي كان، فانه يعيد تقييم تجربته في هذا الصدد، فهو يقول في خاتمة الطبعة الثانية: (حين أعيد قراءة ما كتبت منذ خمسين عاما، أحس بأنني كنت أطلب من اللغة العربية، بل والعامية، أكثر مما تحمّل. فالتوسع في استخدام الاشارات الكلاسيكية والألفاظ الاعجمية، يضيفي جواً من الاغتراب على الديوان). (١٧)

الهوامش

- ١- ديوان (بلوتولاند) وقصائد أخرى من شعر العاصم - لويس عوض - الهيئة العامة للكتاب الطبعة الثانية - ١٩٨٩ - ص ١٤٦
- ٢- نفسه ص ١٤٧
- ٣- نفسه ص ١٤٦
- ٤- نفسه ص ١٤٣
- ٥- نفسه ص ١٣٩
- ٦- نفسه - الافلاخ الطلعي للديوان - ط ٢
- ٧- نفسه ص ٩
- ٨- نفسه ص ١٤٣
- ٩- نفسه ص ١٠
- ١٠- ما الأدب - جان بول سارتر - ترجمة: محمد غنيمي هلال - دار النهضة المصرية - ص ٣٧
- ١١- بلوتولاند - ص ١٣٨
- ١٢- نفسه ص ١٤
- ١٣- نفسه ص ١٤٨
- ١٤- أفق الحفلة وحداثة النمط - سامي مهدي - دار الشؤون الثقافية العامة بغداد - ١٩٨٨
- ١٥- مقدمة ديوان بدر شاكر السياب - ناجي علوش - دار العودة - بيروت - ١٩٧١
- ١٦- حسين عفيف والأرقن - محمد غنيمي هلال - مجلة «المجلة» - العدد ٦٣ - ١٩٦٢
- ١٧- بلوتولاند ص ١٤٧



الفنان الفلسطيني
عبد الحي مسلم
فطرية الاشتغال:

عرائس ومنحوتات من نشارة الخشب والخزف

منذ اثنين وثلاثين عاماً تقريباً، لم يتوقف عبد الحي مسلم (أبو يوسف) عن بناء منحوتاته ومشغولاته الباهرة. أحدث ما أنجزه الفنان عبد الحي مسلم، عمل يمثل شهداء انتفاضة الأقصى (ومحمد الدرة في الخلفية)، ويشير إلى عمل قيد الإنجاز «هذا عمل آخر لم يكتمل»، وجاءت الانتفاضة ففجرت مناطق جديدة من مخيلة الفنان وذاكرته ووعيه واهتمامه، فترك العمل الذي لم يكتمل إلى حين آخر.

* كاتب من الأردن

اللهجة المحكية بمفرداتها الألفية والغريبة في آن. من هذه المفردات ما يعبر عن فهمه ووعيه الفطريين - مثل فنه الفطري - لمسألة الإلهام الفني. وكما كان العرب القدماء يعتقدون بوجود «الجن» الملمع للإبداع، يقول مسلم إنه يبدأ العمل في حالة غير طبيعية، أي بكلماته هو «لما بتجي قرتدي» أو «لما تركبني القردة». يمثل هذا الوعي البسيط، الذي يصعب تحويله كلاماً فصيحاً، يعمل مسلم دون أن يفكر كثيراً بالفتايج، ولا يعبأ نهائياً بالأراء النقدية المتعالية. غير أنه يظل مشدوداً إلى ما تفعله أعماله، وما تجسده من مشروع كفاحي يحتاج الدعم والرعاية. فأعماله - كما يرى الفنان والناقد التشكيلي السوري أسعد عرابي - هي مستودع للفلكلور والأفكار والحكم الشعبية وقصصها

المصورة.. في مرسومه في دمشق أكثر من ١٢٠٠ لوحة جدارية يتجاوز بعضها المتر ونصف المتر.. وهي تشكل بداية أرشيفاً شعبياً كاملاً عن ذكريات القرية الفلسطينية وتقاليده الأزياء والعبادات. ولعل الطموح الأكبر للفنان هو تأسيس متحف لحفظ أعماله. فهو رغم فقره، يحزن حين يبيع لوحة له في الصالات الغربية، وكثيراً ما يذكر أسطورة الرسام المدمم الذي كان يرسم بدمه لأنه لا يملك ثمن اللون الأحمر.

من هنا، يشكل الفنان الفلسطيني عبد الحى مسلم، بأدواته البسيطة وأسلوبه الفطري في العمل، مدرسة فنية قائمة بذاتها، ولكنها غير قائمة لذاتها، بل لخدمة قضية وطنية وفنية في آن واحد. مدرسة فريدة في تجسيدها التعبير الفني المرتكز على الأصالة، والمستمد من التراث والفلكلور الشعبي الفلسطيني، بالقدر نفسه الذي تذهب فيه إلى معالجة القضايا وتناول الهومو اليومية للشعب المشرّد.

في أزقة جبل القصور، تقودنا الأقدام، وتسبقنا الرغبة في التعرف، من جديد، على فنان مؤسس لنمط فني فريد في فن النحت الفطري المميز. نمضي في أزقة تتلوى صعوداً وهبوطاً، حتى نقف أمام سور حجري لا يبدو خلفه أي بيت. نقرع الجرس، فنسمع صوتاً، بلهجة بلدية ريفية، يسأل عن الطارق. يفتح الباب ونعبر أدرجاً ضيقة متلوية أيضاً، إلى حيث يقبع الفنان، لنقف أمام شخص ينم مظهره عن أصوله القروية، بوجه رسمت ملامحه آثار الزمن والنكبات والتشرد، وجسد نحيل أذبلته سنوات الكد والتجريب، سعيّاً وراء حلم فني ذي صبغة نضالية بارزة، وضوء أجش ذبخته سجاجد التبخ العربي (الهيشي) الذي يلفه بأصابع نحيلة تنقلت بين السلاح وأدوات الفن ولف السجائر.

يستقبلنا الفنان الفطري البسيط - المتواضع، فيما يسميه «الكهف» أو «المعبد» حيث لم يعد له، وهو يقارب السبعين من عمره، سوى هذا المكان يقضي فيه وقته، من الفجر حتى وقت متأخر من المساء، مع كائناته ولوحاته التي تعجب به خالقة له متعة لا مثيل لها.. حتى لتنسيه مصادماته مع الأهل، ذوي التربة الدينية المحافظة، بسبب تعلقه بهذه «الأصنام»، خصوصاً

النفسائية، التي يصنعها ويقضي معظم وقته معها!

وكأي قروي بسيط، لم يتعلم الفن في أكاديمية أو معهد، فإن الفنان عبد الحى مسلم، المولود عام ١٩٢٣ في قرية «الدوايمة» (قضاء الخليل)، يتحدث ببديهة الموشومتين بالأخضر، ويعينه يتكلم، وبوجهه عموماً، أكثر مما يجيد الحديث بلغة الفنانين المثقفين. ولا بد لمن سيقابله أن يكون له القدرة على التقاط (شيفرات) لغته، خصوصاً تلك



هذا التناول وتلك المعالجة الممزوجة بقدره فريدة على
الغطاء دون انتظار العون من أحد، والاكتفاء بالاعتماد
على الإمكانيات الذاتية المتوافضة، وعلى حساب
المتطلبات الأساسية للفنان وعائلته.

بدايات

«من دراما النكبة المتواصلة، من معاشية الأماسة
المستمرة، من معاناة الحرمان من الاستقرار على أرض،
من عصارة آلام التشرد والنزوح ثم النزوح، من تفتت
المشاعر لتتشقق عبر الأرض الأم، من حنين الذكريات إلى
صور الطفولة والطمانينة والسلام.. تفجرت القوى
التعبيرية بالشكل البارز عند عبد الحي مسلم»

(من شهادة للفنان السوري مدوح قشلان).

أصبح عبد الحي مسلم فناناً بالفطرة، واكتشف أسلوبه
وتقنيته بنفسه. كان ذلك في العام ١٩٧٢/١٩٧١، حين
كان يقارب الأربعين من عمره، يخدم في سلاح الجو
الليبي - معاراً من قوات منظمة التحرير الفلسطينية، يعاني
فراغاً قاتلاً، لم ينقذه منه سوى هواية اللعب بالخشب،
ومحاولة تشكيل مجسمات منه، تمثل أشكالاً بشرية
(مقاتل، شهيد، امرأة فلاحية على رأسها جرة الخ)، ولكي
يملأ الفراغات بين القطع الخشبية، كان عليه أن يكتشف
مادة تفسد ذلك، فتذكر أن نجاراً، عرفه في طفولته، كان
يملأ تلك الفراغات والثقوب بعجينة من نشارة الخشب
مزوجة بالغراء الأبيض، فبدأ يعالج شخصياته بهذه
العجينة. وشيئاً فشيئاً، أخذت العجينة هذه تحتل مكان
الخشب، الذي راح يحتل قاعدة التماثيل التي يصنعها
مسلم. ثم كانت مشاركته الفنية في معرض طرابلس
الدولي، بعدد من الأعمال، حافزاً على التعلق بما اعتبره
اكتشافاً لذاته، وولادة جديدة لحياته.

كم عمره الآن، يا أبا يوسف؟ نسأله. فيحدد في ذاكرته
المتعبة، ويحسب على طريقته، ثم يفاجئنا: هذي السنة،
كملت اثنتين وثلاثين سنة (ما قبل الفن.. عمر ضائع).
تعال شروف. ويستخرج من ملف صورة تبدو عليها آثار
الزمن، فيها تماثيل لا تكاد ملامحه تبين. هذا واحد من
أعمال البدايات، يقول بفخر ممزوج بنشوة الإنجاز ثم
ينقل إلى القاعة الصغيرة، حيث يجلس، ويشير إلى آخر
عمل أنجزه يمثل شهداء انتفاضة الأقصى (ومحمد الدرة في

الخلفية)، ويشير إلى عمل قيد الإنجاز، هذا عمل آخر لم
يكتمل، وجاءت الانتفاضة فجرت مناطق جديدة من
مخيلة الفنان وذاكرته ووعيه واهتمامه، فترك العمل الذي
لم يكتمل إلى حين آخر.

عن مرحلة البداية، يقول «كان الهم الوحيد إنجاز أي عمل
يعبر عن فلسطين، مقاتل، شهيد، أسير، فلاحية تحمل
الجرة، شجرة يرتقال من فلسطين.. المهم صياغة أي
موضوع ينتمي إلى فلسطين، قبل اكتشاف تقنية نشارة
الخشب والغراء، العجينة النحتية التي أعالج بها أعمالي،
كنت أتعامل مع قطع الخشب، وأستعمل العجينة ذاتها لسد
الثقوب والفراغات بين الخشب، للوصول إلى سطح أملس،
ثم أقوم بتلوينه بألوان مناسبة.. كنت أسوِّغ ولون عنصرياً
واحد، مقاتل، امرأة بزي شعبي.. كان من الصعب صياغة
أكثر من عنصر». وفيما بعد، حين امتلك الخبرة والأدوات
والوعي بجوانب عمله، وبأهميته، أخذت تجربته تتطور،
كيف؟ وفي أي اتجاه سار هذا التطور؟ يجيب «ذات يوم
شاهدت غلاف مجلة فلسطينية يحمل صورة لعجوز
فلسطينية، مع عبارة -نحن لن نفر- وتمنيت التمكن من
صياغة الوجه فنيّاً. تناولت الصورة وألصقتها على قطعة
من الخشب، وعجنت النشارة مع الغراء، وحاولت تجسيم
الوجه على الصورة، فأعجبني العمل، وما زلت أحتفظ به،
بعد ذلك اكتشفت أن باستطاعتي استعمال هذه العجينة
النحتية لبناء تكوينات نحتية على قطعة خشب مسطح..
وكانت سعادتي كبيرة حين تمكنت من صياغة عدة
عناصر».

ملاحم وسمات

لم يتعلم في أي معهد أو أكاديمية فنية، كما قلنا من قبل.
فهو خريج مدرسة الحياة المحتشدة بالحرمان والفقر
والمعاناة. وهو كذلك تلميذ الثورة الفلسطينية، بكل ما
حملته في بداياتها من زخم التمرد وحلم التحرير والتغيير،
لكنه تلميذها المجتهد الذي تحدى ظروفه، ووقف في وجه
كل المصاعب، في وقت انصرف فيه الكثير من المثقفين
والفنانين. وفي هذا الصدد يقول عنه الفنان العربي
السوري الكبير نذير نوعة «عبد الحي مسلم فنان خرج من
قلب الثورة الفلسطينية فجأة، وبجدية في زمن تاهت فيه
الثقافة داخل سراديب المقولات والأفكار، وغامت فيه

الطرق، وانتشرت الثروة في الهواء.. منطلقاً مثل إحدى القذائف، نظيفاً من كل الشوائب التي علقت بالثقافة والمثقفين، حراً بسيطاً واضحاً صادقاً، لا يكتسب هذه الصفات الهامة بالجهد، بل هي عناصر معدنية، تجدها مصورة فيه كإنسان، ساكنة في كل إنتاجه الفني، الذي يأخذ منك المحبة والإعجاب، خارج الأطر السائدة، والنظريات الجمالية المتداولة، ولكنه يبدع جمالياته الخاصة التي تهبه بدورها هويته الفلسطينية.. فخالج شوائبك الثقافية يا صديقي، وتعال نتجول بين هذه الأعمال الفنية، نحب ونحلم، ونقاتل معها ضد الظلام..

وفي تجربته الفنية والنضالية محطات ومواقف، فهو واحد من الفنانين الذين عاشوا معركة بيروت وشهد الهمجية الصهيونية العدوانية على شعبنا الفلسطيني واللبناني في بيروت والمخيمات. كان يحمل للبندقية دفاعاً وضموداً، والإزميل يفتش به ملاحم البطولة. غادر بيروت حاملاً في مخيلته ذكريات ألمية.. ذكريات الدمار والغارات والحرب الوحشية الشرسية ضد أهلنا.. ذكريات البطولة في الدفاع عن كل موقع وعن كل طفل وامرأة وشيخ.. شهد هزيمة آلة الحرب الهمجية أمام بطولة أطفال ال (أر بي جي)، وخرج من بيروت حاملاً معه مجموعة من الأعمال نفذها تحت القصف وبين الأنقاض، ومجموعة أخرى طبعها يده من خلال شريط الأحداث الذي احتزنه ذاكرته عن تلك الملاحم والأساطير البطولية.

لقد كافح عبد الحي مسلم طويلاً، قبل أن يعثر على شخصيته المتفردة في هذا الفن، رغم عثوره على تقنيته الخاصة المتواضعة التكاليف، والتي يصفها الفنان والناقد أسعد عرابي بأنها «تحتوي على إمكانات الرسم والتلوين والنحت والكتابة معاً». فمن نشارة الخشب التي يعجنها بالغراء الأبيض، يأخذ في تشكيل شخصوه وعرائسه على قطعة المازونيت (أو أي قطعة خشب). وتسمح له هذه المادة-كما يضيف عرابي- «بالتعديل والإزاحة والإضافة». ويأخذ بالتلوين بألوان مرحة متوهجة مرهفة الصب.. ويتنسب عمل مسلم الفني إلى ما يسمى عادة «الفن البكر» غير المثقف، ولعله أقرب إلى صيغ التقاليد الشعبية في حالاتها الخام.. خصوصاً في مشاهد قصص الحب التي تذكر برسومات قصص ألف ليلة

وليلة، وعنتر وعبله ومجنون ليلى وغيرها من قصص التراث الشعبي.. ويصف عرابي شخص الفنان في ثماثيله بأنها «قريبة» في صياغتها من ملامح شخصيات مسرح خيال الظل»، ويضيف بأن من سمات هذا الفن، أنه «يهتم بالمعاني المطلقة أكثر من تصيد الخصائص الفردية والشخصانية. أشخاصه يعبرون عن دلالات مطلقة من الحب والقهر والحزن والظلم والفراق وعذاب الوحدة والتشرد، يدعمها بكتابات زجلية في غاية العذوبة والرقّة».

ولفت عرابي نظرنا إلى ما في عمل الفنان مسلم، من التنوع في الموضوع، والغنى في العناصر، حيث نعثر في لوحاته على (الرغيف والزيت والزعر والشاي والنعناع والكوفية والفانوس والحمام والمنجل الكتعاني، على الزهرة والعش الحزين، على الشجاية والموال، الحصاد والأعراس، قصص الحب المريرة التي يعكس صفاها النفي والارتحال)، والكتابات التي يزين الفنان بعض أعماله بها، تلعب دوراً شديداً الحساسية، فهي لا تقل انفعالاً وحنيناً عن الأشكال، خصوصاً الكتابات المستمدة من أغاني التراث الشعبي الفلسطيني، كما نجد في حديث الزوجة وهي تقول لزوجها «على مين تخطيني؟ لا أمك حنونة ولا طفل يسألني» أو «إن مت يا زين/ كنني بورق ريحان».

القضايا والتقنيات

ربما كانت ميزة عبد الحي مسلم الأبرز، إلى السمات المذكورة، أنه ظل بعيداً عن تأثيرات العصر الجمالية والتقنية، فهو حافظ على صورة وأداء الفنان للفن الذي يتعامل مع الحياة بعفوية وتقنية. وضمن هذا السياق، توزعت تجربته بشكل عفوي على موضوعات فلكلورية فلسطينية، وأخرى تعبر عن الأحداث المعاصرة مثل أعماله (مناضلات من شعبي، أم فقدت أطفالها الثمانية في صبرا وشاتيلا، وصية الشهيد، يافا عروس البحر، الانتفاضة، أطفال الحجارة، سلسلة «ذكريات من طفولتي»، عازف الناي، النواطير،..).

وعلى صعيد التقنية، يرى الناقد التشكيلي السوري خليل صفيّة، أن أعمال مسلم تجمع بين طريقة التعامل مع الطين وسع الحجر في آن واحد، كمادة جديدة قابلة للحذف

والإضافة، حيث ينطلق من مجيئة طرية يعالجها كالطين، وحين تجف لتصبح صلبة كالحجر يستخدم الإنميل والمطرقة للحذف والتشذيب. ولم يقف عمل الفنان عند إمكانات المادة أوروغانية النحت البارز والكشف عن خصوصيته، بل قام في بعض الجداريات بتلوين الكتل النحتية البارزة وكأنه يتعامل مع سطح قماش أبيض للوحة | تصوير زيتي. ورغم اكتشافه تلوين الجدارية بنشارة خشب مستنوع الألوان، وممارسة النحت واستشفاف اللون من طبيعة المادة، ما يزال يلون الكتل النحتية البارزة كالمصور الزيتي. ومهما اختلف الموضوع في



عازفة

وهو فلسطين. ولأنه يعتقد بأن التعبير بالنحت وحده لا يفي أحياناً بالغرض، فهو يقوم بتلوين الكتل النحتية البارزة وعناصر عمله ورموزه بألوان واضحة وصريحة لا تحمل فقط القيمة التعبيرية، بل تلعب أيضاً دوراً رمزياً، لتؤكد أصالة تجربة الفنان القطري الذي يمثل امتداداً طبيعياً لجماليات شعبه عبر التاريخ. لهذا، لم تقف تجربته عند حدود تسجيل مظاهر الفلكلور الشعبي والعادات والتقاليد والذكريات الجميلة التي عاشها في فلسطين قبل النكبة، بل عمل على مواكبة القضية الفلسطينية والتعبير البهادي عنها بمختلف موضوعاتها وأحداثها:

النكبة، الثورة، الشهداء، والمجازر.

مسيرة وإنجازات

خلال مسيرة الثلاثين عاماً، في مراحلها المختلفة، أقام مسلم مجموعة من المعارض، في الوطن العربي وفي أنحاء من العالم الغربي. فمن بيروت إلى عمان ودمشق وعواصم عربية أخرى، حتى عواصم أوروبا، شهدت المعارض العربية والدولية حضوراً متميزاً لأعماله. لكن أوسع شهرة له عرفتها معارضه في أوروبا، وتحديداً حين عرض في «فورم سبيسا» في برن (ألمانيا). بعد معرضه في قاعة روتغابرك في زيوريخ، بعد تحقيق شهرة كبيرة في أوروبا الشمالية (السويد، النرويج، فنلندا، والدنمارك/ ١٦ معرضاً)، بل وصل نشاطه إلى الفلبين وكندا، وساهم مع ٣٣ فناناً يابانياً في معرض «تحية لصبرا وشاتيتا» في طوكيو.

ويلحق أسعد عرابي، على هامش معرض مسلم في «فورم

عمل مسلم، فإن العناصر والتشكيلات الفنية لديه تشترك في وحدة الصياغة الجمالية، التي تشكل امتداداً للجماليات التراثية الفلسطينية، وذلك من خلال التأكيد على الرموز والأساطير، واستخدام العناصر الواقعية استخداماً رمزياً تارة، وأسطورياً تارة؛ فالمرأة تأتي كرمز للأرض والعطاء، تارة، وتارة أخرى في صورة المرأة المناضلة والمقاتلة، كما يمكن أن تكون رمزاً لفلسطين وللقضية. والفنان معني في أعماله ببناء علاقات أسطورية غير مألوفة، فيها الكثير من الغرابة والخيال... تقود إلى مضامين واقعية لا تخرج عن نطاق معالجة النحتية القطرية الأصيلة. وهنا تتداخل العناصر التعبيرية بالزخرفية والأشكال الواقعية بالأسطورية بكل بساطة وعفوية. وفي بعض الأعمال يصل الفنان في تكويناته إلى البناء الملحمي. كل ذلك من أجل التعبير عن هاجسه الأساسي ومعرضه على التعبير

سياسا» (برن)، كيف يحافظ الفنان على سكينته وحدوته في صخب أوروبا، ويتحرك ضمن إيقاعه: وجه رسمته ستة عقود منهكة تعكس أقصى معاني التشرد الفلسطيني «أعطاه العالم كعساً من الطحين، ويحراً من الحزن وذكرته صالحة لسفرة واحدة فقط، فحساسيته التشكيلية تتفوق على هاجسه الفضائي، كما أن حدسه الإبداعي يوازي خطابه السياسي ومضامينه الملغزمة.

ويمثل جانب من إبداع عبد الحي، في تكويناته التي تحمل العناصر التعبيرية المعاصرة بتشكيل جديد لكل عمل، وبشاعرية شاملة تربط بين جميع الأعمال المنجزة بهذا الأسلوب والصورة عن واقع الحياة الشعبية الفلسطينية. فتجربة الفنان المستقاة من طفولته في قرية الدوايمة، محتشدة بالعادات والتقاليد التي يتوارثها الأبناء والأحفاد، وقد جسدها بكل إخلاص وأمانة، ويصوره يرسخ عبرها تأكيداً على الجماليات الشعبية الفلسطينية، واستلهاً جوهر التراث وروح العصر.

كما تشدنا في عمله— بحسبما يرى الفنان والناقد التشكيلي الفلسطيني غازي أنعيم— هذه الحركات التعبيرية التي تسيطر على أغلب أعماله: مراسيم العرس (خشة الدار، رقصة الصبايا، الدبكة، الشاعر، حنة العروس، زفة العروس على الجمل). ففي عمله يلتقي الجمال والدفقة والمهارة، مع إحساس مفعم بالإيقاع، إيقاع الرقص الذي يعمد تكوين الجسد الإنساني، ليشيع الإحساس بالفرح والحركة، وبالإيقاع الجماعي حيث الغناء والترديد ما بين مجموعتين، وكل مجموعة محتشدة بالعناصر الإنسانية والنباتية والزخرفية والعمارة. وتأثر الفنان بالبيئة البحرية، فقدم أعمالاً تعبر عن المدن الساحلية (يافا عروس البحر، ميناء عسقلان). وأعمالاً تمثل الحياة والمواسم الشعبية (عيد الشيجور، معاتبة ابن العم لعدم زواجه من ابنة عمه، معاتبة الحبيبة، حديث فنجان القهوة، الترحيب بالضيف، الغزل في الوجنات، المكحلة، مناجاة..). وأعمالاً أخرى تجسد القضايا الوطنية، كما في (أخي جاوز الظالمون المدى، السجين، الانتفاضة، أغنية الوطن في الانتفاضة، الانتفاضة والتحدى).

على مستوى آخر، يشير الناقد التشكيلي السوري د. محمود شاهين، إلى ظاهرة التلوين في أعمال مسلم الفنية،

فبعضها ملونة ومزينة بالتطريز والكزخرفة، وبعضها بألوان الفلطة نفسها، ألوان توجي بالبرونز والصدعن عموماً. وهناك الأعمال الخاصة بحركات التحرر القديمة في العالم، وتمثل شعارات لهذه الحركات، وملصقات بلغات عالمية. وذلك كله ضمن التزام صادق بقضية العادلة. ولعل أهم ما ينفرد به الفنان هو ذاكرته الخصبة، وقدرته المتفوقة على تسجيل علاقة الناس ببعضهم وبالأرض والبيئة والتراث الشعبي القادم من رحم الحياة الشعبية.

وهاهو الإنتاج يتكدس يوماً بعد يوم، في مشغله الضيق البسيط والمتواضع. ورغم الظروف المادية الصعبة، أدام الفنان ممارسة الفن، يمارسه بشكل يومي مكثف. الفن عنده تحول إلى نوع من الارتباط العميق بالحياة، وتحولت التقنية إلى جزء من الموضوع. يداه تعرفان الطريق إلى موضوعاته عبر هذه المادة. وفي مرحلة أخرى، أدخل الجبس مادة تعبيرية أخرى، أتقنها وتمكن منها. وهو اليوم يمارس عشقه السري للعجيب للفن عبر المادتين، برغبة طفل نهم لا يشبع ولا يرتوي. إنه شخصية فنية متفردة قائمة على الحفوية الصادقة والمحبة العميقة لوطنه وشعبه وأمتة وتراثه العريق المتمثل في جملة من المعطيات والأشكال والرموز للشعبية الحية والفنية. ليس من السهل التعرف على حقيقة المادة المستعملة في لوحته النافرة، خاصة بعد إضافة اللون باستخدامات مختلفة.

أخيراً، فإن شهرة الفنان في أوروبا قد خلقت له علاقات وثيقة مع عدد كبير من الفنانين والمهتمين، أكثر مما في العالم العربي. وقد كتبت له— وعنه— الفنانة الروسية تايكو فاتش، في تقديم واحد من معارضه، بلغ بي التأثر بأعمال مسلم، حداً أعتقد معه أن العالم سينصف هذا الفنان، في الوقت المناسب. قد يكون بعد مائة عام أو مائتين، أو أكثر، لكن المتاحف التي ستعرض له لن تنساه أبداً. وأعتقد لو أن معرضه يتجول في دول العالم فسيكسب زيادة في اهتمام العالم بالقضية الفلسطينية.

مراجع:

١. مجموعة من البروشورات لعدد من المعارض الفردية والجماعية للفنان
٢. أسعد عرابي: جريدة «الحياة»، لندن، ٢١ كانون ثان/ يناير ١٩٩٢
٣. خليل صفيّة: جريدة «الحرية»، دمشق، ١ آذار ١٩٨٩.
٤. غازي أنعيم: مجلة «إلى الأمام، العدد ٧٠، ٢٠٨، كانون أول ١٩٩٠

«سأنطلق حتى

يلتقي القمر بالبحر»

«لورينا ميكانيت» وطرح الأسئلة الكبرى

رحلة الموسيقى نحو اكتشاف الهوية والجذور

ترجمة: زينة خلطان *



يقول الفيلسوف الصيني «لاو تزو»: (ليس للمسافر الحقيقي خطط محددة، كما أنه لا ينوي الوصول). وبذلك يغدو مسافرا أزلما في تخوم الأرض والسماء والروح، يحمل معالم البلاد التي زارها ونبض ناسها، ولكن الرحلة تصير أشد التصاقا وأكثر مدعاة لمواصلتها حين تجد ذاكرة تجمعها وتنقلها عبر العصور. وإذا كانت كتب الرحلات قد أطلعتنا على أشهر الرحالة ومغامراتهم، فإن ما تقدمه المغنية الأيرلندية «لورينا ميكانيت» يمكن أن يعدّ قراءة استثنائية لأدب الرحلات كونها قراءة تنبض بالموسيقى كأداة مهمة لاستنطاق الماضي وفك مغاليقه. فالرحلات التي تقوم بها ميكانيت تتعدى حدود المكان والزمان الراهنين إلى احتضان الأزمنة الماضية والموغة في القدم، لتمد عبرها جسرا يصلها بالمستقبل ويفتح أسئلة الذات والهوية والجذور والوجود والإنسان.. الإنسان هو قلق رحلات ميكانيت الموسيقية، به يتأخى العالم ويغدو البشر أسرة واحدة.

* كاتبة من سلطنة عُمان



واستطاعت أن تلامس عمق الموسيقى الأيرلندية. وفي عام ١٩٨٢ قامت بأول رحلة لها لأيرلندا لتجد نفس الكلمات تتردد في البلاد وفي روح الناس. في عام ١٩٨٥ أقامت ميكانيت شركة خاصة لها لتسجيل أشْرطتها عرفت بـ (كوين لان رود) Quilan Road في ستراتفورد في أونتاريو حيث تقيم. بدأت ببيع أشْرطتها من سيارتها وهي تجتمع مع الناس بعفوية. تشعر ميكانيت بالغبطة وهي ترى هذا الشراء في الفن السلتي المنبثق من هنغاريا وأوكرانيا

إن استدعاء ميكانيت للأمكنة والأزمنة القديمة عبر لغة الموسيقى يمكنها من ابتكار حوار بين القديم والجديد، واستنتاج إمكانية التحاور بين البشر في أي مكان مهما اختلفت أعراقهم وأديانهم. فهي تزور الشرق وتنصت للمؤذن في رمضان في المغرب وتزور الغرب وتسمع أجراس الكنيسة، ثم ترى كيف تتوحد أصداء النداء في المكانين بحثاً عن الأمان. وتكتشف روح الشرق في رحلة ماركوبولو، قرأت دانتي والليالي العربية (ألف ليلة وليلة) وكتب النسك والمقصوفة وشكسبير. ومضت في رحلة عميقة في الوعي والذاكرة، أي أن في كل رحلة تقوم بها ميكانيت ثمة مخزون معرفي ملموس تحرص على توظيفه في تأليف أغانيها.

ولدت ميكانيت ونشأت في مورين بمقاطعة مانيتوبا التي تجمع خليطاً من الأيرلنديين والاسكتلنديين والألمان والأسلنديين في وسط المروج الكندية ويعرف هذا الخليط بالمجتمع السلتي (١). كانت أمها ممرضة وأبوها راعياً للأغنام، وتقول ميكانيت واصفة مجتمعها: «كان مجتمعاً متواضعاً جداً. هاجر إليه الناس من بقع شتى. كانت رغبة البقاء بالنسبة لهم مطلباً يومياً وفي بعض الأحيان كان الانفتاح الثقافي محدوداً. وعلى الرغم من أن أغلب أسلاف عائلتي جاءوا من أيرلندا، إلا أن ثمة القليل من تأثير الحياة السلتي على تربيتي في الموسيقى ورواية القصص».

فيما بعد أخذت ميكانيت تتطلع إلى الخروج إلى عالم أرحب، حيث بدأت تتعرف على المجتمع السلتي في نادي «ويننج» الشعبي. «كانت الموسيقى السلتيّة أول خطوة لي. جذبني الصوت بشكل غريزي وأصبح دائماً لي لتعقب التاريخ بطريقة لم أتقبلها أبداً»
أحببت ميكانيت كلمات «بيتس» وموسيقى «بريتون»

وأسبانيا وآسيا الصغرى وتفكر كما لو أن جميع من فيها هم أسرة واحدة إذ يدرك المرء أن ثمة امتداداً تاريخياً يشعره بجذوره ومن يكون.

في عام ١٩٩٢ صدر الألبوم «الزيارة» The Visit الذي انتجته فيه أسلوباً جديداً بتفسيراتها السينمائية الجريئة لأعمال شكسبير وتنبسون خاصة في قصيدتها الغنائية «الأكمام الخضراء». تبدو الحياة ذاتها زيارة تنتقل فيها الروح من مكان لآخر وتمارس طقوسها الشعائرية في الميلاد والموت وكأنهما أرض مقدسة تسكنها الأرواح.

القناع والمرآة The Mask and Mirror

وأنتهت هذا الألبوم بـ«القناع والمرآة» في عام ١٩٩٤ لتبدأ رحلة أخرى تطل منها على أسبانيا في القرن الخامس عشر عندما ظهرت الثقافات الإسلامية واليهودية والمسيحية لتنتج ما عرف بالعصر الذهبي. أخذت ميكانيت بهذا العالم الساحر بتاريخه وأديانه وحضاراته، وانطلقت لتنقي مرآة روحها في تجوال امتد من أيرلندا إلى فرنسا، وعبر الأندلس وجبل طارق والمغرب إلى سانتياغو، ثم إلى مصر، واتحدت بالوصول والليالي العربية الألف. ساقها هذا التجوال نحو طرح الأسئلة الكبيرة... من هو... ما هو الدين وما هي الروحانية؟ ما هو المكشوف وما هو المخبأ... ما هو القناع وما هي المرآة؟

تقول في «الدائرة المكتملة» وهي تصف النداء للأذان وصوت قرع الأجراس للقداس:

كانت النجوم تتساقط عميقاً في العتمة

ونداء الصلاة يرتفع ناعماً كتوجيجات الأزهار في الفجر..

وكننت أنصت، صوتك بدا صافياً

وهادئاً وأنت تنادي الله

في مكان ما بزغت الشمس، فوق كتبان الصحراء

انتابني سكون لم أشعر به من قبل

هل كان السؤال يسحبك، يسحبك، يسحبك

نحو قلبك، نحو روحك، هل وجدت راحة هناك؟

وفي مكان آخر تساقطت الثلوج في الشتاء

غطت الأرض بينما كانت أصوات الأجراس تملأ الفضاء

كنت أنت ملقفاً بردائك، تنش، وتنادي، تنادي، تنادي في

قلبك، في روحك، هل وجدت أماناً هناك؟

لقد استطاعت ميكانيت مقاربة العمل الموسيقي باستقلالية تعكس تقدر رؤيتها للموسيقى. تقول: «أعتقد أن نشأتني الريفية منحني البصيرة بأهمية الاكتفاء الذاتي، حيث يغدو بوسعد إدراك الطول الخلاقة للمشكلات... إذا أصررت على ما تريد، فإليك تشمر عن ساعديك وتبدأ...»

استطاعت ميكانيت أن توسع شركتها كوين لان رود لتفتح مكتباً آخر في لندن، حيث تقضي جل وقتها متنقلة بين لندن وستراتفورد.

بنظرتها الفلسفية والوجودية تمكنت ميكانيت من أن تعيش حياة خلقة ملأى بالبحث والتسجيل والترحال لتخطف في الماضي والتاريخ بحثاً عن الهوية والجذور ولتعيد اكتشاف التاريخ عبر رحلة موسيقية أهابة.

تقول: «أشعر أنني محظوظة جداً لقدرتي على إحياء مواهبي بدعم فضولي وخيالي، أتاحت لي هذه العملية لاكتشاف الأعماق العظيمة للإنسانية بطريقة ملموسة وراخرة بالمعاني. علمتني حقاً أننا خلاصة تاريخ متركب وأننا في آخر اليوم لا تتساوى فقط، ولكن ثمة أيضاً ما يربطنا أكثر مما يفرقنا. إنها القوة التي يجب أن أؤمن بها».

كتاب الأسرار

يُعد ألبوم «كتاب الأسرار» الإصدار السابع للورينا ميكانيت بعد آخر تسجيلاتها «الزيارة» The Visit ، و«القناع والمرآة» The Mask and Mirror. صدر في العام ١٩٩٧، وحاز على المدياليات الذهبية في كل من كندا والولايات المتحدة وأسبانيا وإيطاليا وفرنسا وتركيا ونيوزيلندا واليونان.

وقد وصلت مبيعاته إلى ثلاثة ملايين نسخة

يضم الألبوم ثمانية أغانٍ تشمل المستمع إلى رحلات مذهشة وغير متوقعة، تتنوع بين «رقصة الممثلين» و«جزيرة سكليج» Skellig و«رحلة ماركوبولو» و«قاطع الطريق» و«صلاة دانتي» و«رحلة ليلية عبر جبال القوقاز»

تقول ميكانيت في مقدمة طويلة للألبوم:

(على امتداد السنوات التي قضيتها في تأمل مميزات حياة القبائل السلتية، بدأت أنسام فيما إذا كان ترحالهم

جبل آئوس باليونان إلى بيزنطة.

رقصة الممثلين

في «رقصة الممثلين» تقدم ميكانيت صورة موسيقية لعادة شعبية تستمد جذورها من عبادة الشجر التي كان يقوم بها أناس سكنوا مناطق كبيرة من غابات أوروبا. يتجول الممثلون وهم يرتدون أقنعتهم في شوارع القرية ويبيتونها ويغنون حاملين أغصان الأشجار في أوقات مختلفة في السنة خاصة في رأس السنة الجديدة.

جزيرة سكليج Skellig

في جزيرة «سكليج» تحكي كلمات الأغنية قصة راهب إيرلندي عجوز في القرن السابع الميلادي. قضى معظم حياته وحيداً في صومعته في جزيرة سكليج مايكل التي تقع على الساحل الغربي لأيرلندا ثم انتقل مع إخوته للنسك إلى أوروبا. وعلى سرير الموت أخذ يوصي أحدهم بحمل أمانة ومسؤولية نسخ وحفظ النصوص الدينية القديمة. تحوي هذه النصوص ملاحظات ورسومات لطيور وفنارن ومخلوقات صغيرة أخرى.

رحلة ماركوبولو

تفكر ميكانيت في رحلة ماركوبولو العجيبة إلى الشرق وأن ما أحضره من هناك لم يكن مجرد بضائع بل روح الشرق التي ألهمت خيال الغرب لقرون. أخذت ميكانيت تدمج الألحان الصوفية الأصلية في نسج ألحانها الخاصة. وتتساءل: ما هي العجائب التي رأها بولو في رحلاته؟ أية أصوات ومشاهد تعرض لها؟!

قاطع الطريق

في أغنية «قاطع الطريق» تستدعي ميكانيت القصة التراجيدية في قصيدة ألفرد نوبس، الذي لاقى أفعاله شهرة ملحوظة في القرن العشرين ومن خلال هذه القصيدة عرفت ميكانيت أن منطقة ولتشاير كانت تعج بقطاع الطرق.

رحلة ليلية عبر جبال القوقاز

في هذه الرحلة تفتن ميكانيت بالسيرة الذاتية « قدمت من وراء جبل كاف» لـ«مرات ياجان» وارتباطه بعالم الصوفية أثناء التدريب على الفروسية في الأجزاء الجبلية والبعيدة للقوقاز. عبر هذه السيرة استطاعت ميكانيت أن

الأسطوري ينبع من ضرورة داخلية. ثم جاءت الإجابة لا إرادية، قلق تكمن جذوره في فضول نهم.

أعتقد أن فضولي وتعطشي للسفر والتجوال جعلاني أعي إحساسي العميق بالانتماء للنسب السلتي كجزء من ذلك العالم الجديد والممتد من الناس الذين توغلوا بعيداً بشكل مذهل. وكلما تعلمت عن الحضارة السلطية الشاملة وتقلباتها المفاجئة، ازدادت تعمقاً في معرفة السلتيين المعاصرين، دفعني بدوره إلى ارتياد أفاق أخرى قد لا تمت بصلة للسلتيين أنفسهم.

عندما تطلق العنان لفنك.. فنك تألف التواضع الذي يأتي مع مشاهدتك أفضل خطتك وهي تأخذ اتجاهات مغايرة وتندو وتسيجلاذك شيئاً مختلفاً عما توقعته، فتشعر بالسفر إلى روما، لتنتهي في اسطنبول.. تسافر إلى الهابان لتنتهي في قطار يعبر سيبيريا.. وهكذا تصبح الرحلة وليست الوجهة، مصدراً للبهجة.

في النهاية أتساءل فيما إذا كانت أهم خطوات رحلتنا تنتهي بإلقاء الخارطة بعيداً. ربما ستكون أكثر قدرة على نبش الأسرار الحقيقية للأمكنة، إذا ما تخلصنا من أهوائنا المسبقة، لنذكر أننا امتداد لتاريخنا المتراكم.

اجتمعت هذه الأغاني لكسيفساء، في قطع انسجبت الواحدة تلو الأخرى وهي تذكارات تاريخ مبعثر تزيح الطبقات لتكشف عن ماضٍ هثي، كما شاهدت في موقع أثري في إيطاليا في «تشانيسانو» حيث تكشف طبقات روما القديمة عن طبقات «إيتروسكان» الأكثر قدماً وعراقاً.. أو في موقع دفن الشيخ السلتي الغامض في «أورفيتو».

أمل أن يتمكن هذا الشريط من إشباع الفضول كما فعل أفضل كتب الرحلات. يمكننا جمع تذكارات مهمة من جميع الرحلات سواء الخيالية أو الجغرافية، وهي التي تذكرنا بأن حياة البشر تنتعش بالأسرة والأصدقاء، بقدرتنا على خلق حيواتنا كما لو أننا نبدع قطعة فنية، وباجتهادنا في إقامة تصالح ما بين حاجاتنا المادية وأمنية علاقتنا مع بعضنا البعض..)

لوريانا ميكانيت

تستلهم ميكانيت مقدمتها الموسيقية للألبوم من أسفارها إلى اليونان وتركيا، ومن صدى رحلات الآخرين كرحلة الراهب جون موشوس في القرن السادس الميلادي من

تكتشف البعد الصوفي فيها: «الموسيقى والغناء لا يثمران في القلب المفرغ منهما».

صلاة دانتي

في ديسمبر ١٩٩٥ عبرت ميكانيت سيبيريا بالقطار. وعبر النافذة كانت تشاهد لوحة حية للبشر العابرين، فتذكرت كلمات دانتي في الكوميديا الإلهية، تقول: «عندما قرأت كتاب دانتي، بدت الأرواح التي قابلتها وشاهدتها عبر النافذة وكأنها تتعقبني، بدت ذات صلة بكلمات دانتي».

الأغاني

جزيرة سكيلج SKELLIG

موسيقى وكلمات: لورينا ميكانيت.
أشعل الشمعة ياجون، انقضى النهار وغنت العصافير آخر أغانياتها:
ونادت الأجراس للجميع للقداس
اجلس هنا بقربي، فالليل طويل جداً
ثمة ما يجب أن أقوله، قبل أن أرحل..

لازمت أخوتي السُكَّاء، واحتفظت بكتبي
نفتشُ فيها كلمات الرب والكثير من التاريخ
جئمت سنوات طويلة عند البحر
غسلت الأمواج دموعي وذكراياتي نزلتها الريح

سمعت البحر يتنفس ويزفر فوق الشاطئ
عرفت دم العاصفة وتحملت هيجانها
وهكذا مضت الأعوام، وأنا في صومعتي الصخرية
مع فأر أو عصفور، كم أحبهما يا صديقي

وعندما آن الرحيل، جئت هنا إلى روماني
ومضت أعوامٌ كثيرة حتى وصلت إليك
مشيت فوق الطرقات المتربة
تسلقت الجبال العالية، وعبرت الأنهار العميقة
خلف السماء الممتدة

هنا تحت أزهار الياسمين هذه، وبين أشجار السرو
أمتحك بكتبي وجميع أسرارها..

والآن خذ الساعة الرملية واقلبها

وعندما يستقر الرمل.. أكون أنا قد رحلت.

أشعل الشمعة ياجون، انقضى النهار وغنت العصافير آخر أغانياتها..

ونادت الأجراس الجميع للقداس..

رحلة ليلى

عبر جبال القوقاز Night Ride Across the Caucasus

موسيقى وكلمات: لورينا ميكانيت

امتط فرسك وانطلق في الليل انطلق
انطلق في الليل انطلق

ثمة أطراف، ثمة ذكريات
ثمة أصداء حوافر مدوية
ثمة نيران، ثمة ضحك
ثمة أصوات آلاف الحمام

في الظلمة المخملية
عند ظلال الأشجار الصامتة
إنهم يرقبون، إنهم ينتظرون
ويشاهدون أسرار الحياة

النجوم المتساقطة فوق التلال النائمة
ترقص بعيداً بعد البحر
وأنت تنطلق فوق الأرض
سوف تشعر بكفها الناعمة
تقودك نحو قدرها

خذني معك في هذه الرحلة
حيث لا حدود للوقت
في كاتدرانيات الغابة
وفي كلمات أضاعت أفواهاها

ابحث عن الإجابات وأسأل الأسئلة
ابحث عن جذور شجرة عتيقة



خذني للرقص، خذني للغناء
سأنطلق حتى يلتقي القمر بالبحر

صلاة دانتي Dante Prayers
الموسيقى والكلمات : لورينا ميكانيت

عندما برزت الغابة المظلمة أمامي
وامتدت الدروب، وقال كهنة الكبرياء
أن لا طريق آخر، حفرت أحزان الصخر

لم أصدق لأنني لم أر، ورغم أنك أتيتني
في الليل، حيث يُفقد النور،
عرضت عليّ حبك تحت ضوء النجوم

أجل بصرك في المحيط، امنح روحك
للبحر، وعندما يبدو الليل طويلاً
تذكرني
ثم نهض أمامي الجبل، عند بحر الرغبة
العميق، من ينبوع المغفرة، خلف الثلج
والنار

أجل بصرك في المحيط، امنح روحك
للبحر، وعندما يبدو الليل طويلاً
تذكرني

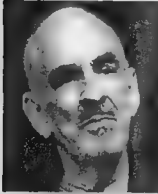
كم يبدو القلب هشاً رغم أننا
تقاسمنا الطريق المتواضع وحدنا
امنح هذه الأقدام الطينية أجنحة
لتطير، لتلامس وجه النجوم

الهامش:

(١) المجتمع السلتي عبارة عن مجموعة من البشر سكنوا أجزاء واسعة من أوروبا الغربية والوسطى والشرقية بالإضافة إلى آسيا الصغرى في الألفية الأولى قبل الميلاد. وقد امتد تأثيرهم من أسبانيا إلى شواطئ البحر الأسود ومن أوكرانيا إلى تركيا ثمه روابط تجمع القبائل السلتية تتمثل في اللغة والعادات والدين، كما كانت تتمتع هذه القبائل بأدب كبير من الديمقراطية والمساواة بين الرجل والمرأة. يدين السلتون بالديانة المسيحية وأنشأوا كنيسة في أيرلندا. اشتهروا بالزراعة والتجارة والحرف اليدوية. أما اليوم فيتواجد السلتون في فرنسا وأسبانيا وتركيا وأيرلندا واسكتلندا وويلز، ولا يزال بعضهم يتحدث اللغات السلتية.

ابعث الحياة في القلب الواهن، ارفع ستار
الخوف المميت، خذ هذه الآمال المقوّضة، المحفورة
بالدموع. وستعلو فوق الهموم الأرضية

أجل بصرك في المحيط، امنح روحك
للبحر، وعندما يبدو الليل طويلاً
تذكرني.. تذكرني



سوناتا

الحريف

ترجمة، مها لطفي *

انجمار برجمان

فيكتور ألف احبانا انظر إلى روحي دون أن تدري بوجودي انها معرمة بالجلوس هناك عند شباك الزاوية في هذه اللحظة اعتقد انها تكتب رسالة لوالديها عندما دخلت تلك العرفة للمرة الأولى قالت: «أه، ما أروعها اشعر بها وكأني في منزلي» كما قد نعرفها مد بصحة أهام فقط كان هناك مؤتمر للأساقفة في ترودهايم، وكانت هي هناك تمثل صحيفة كنسية أو أخرى، تقابلنا اثناء تناول الغداء، واخبرتها عن الابرشية هنا. كانت مهتمة جدا بالموضوع لدرجة اني عامرت واقتربت عليها الحضور ذات صباح عندما ينتهي المؤتمر، وانا الطريق سألتها إن كانت توافق على ابراع مني لم تحمي. ولكن عندما دخلنا إلى العرفة استدارت نحوي وقالت: «أه، ما أروعها اشعر بها وكأني في منزلي» بعد ذلك الحين عشنا حياة هادئة سعيدة في هذه الابرشية اخبرني ابصاً بالطبع عن حياتها السابقة بعد ان تخرجت في المدرسة الثانوية التحقت بإحدى الكليات وخطبت إلى أحد الأطباء، وعاشت معه بضع سنوات، كتبت كتابين صغيرين ثم سقطت مريضة بالسلس، وفشحت العلية وانتقلت من اوسلو إلى بلدة صغيرة في جنوب النرويج حيث بدأت العمل كمصحفة (أخذ بقل صفحات كتاب صغير) هذا لول كتاب لها احبه كثيراً هذا ماكتبه: «على الانسان ان يتعلم كيف يعيش، اني اتمنى يوماً على ذلك اكبر العفات التي تصادمني هي عدم معرفتي من أنا، اتمنى طريقتي كالعصاة لو كان هناك من يحسنني كما أنا، لتجاسرت اخيراً ونظرت إلى نفسي» (يتوقف عن القراءة) احب ان اقول لها، ولو مرة واحدة، انها محبوبة من كل القلب، ولكنني لا املك الطريقة التي اقول لها ذلك، فتصدقني، لا استطيع ان أجد الكلمات المناسبة.

(١)

ايضا: تكتبي رسالة لوالديتي، هل اقرأها لك أم انني اقطع خلوتك؟ فيكتور كلا، تعالى واحلسي نحن بحاجة لبعض الصور لقد حلّ الغريب كما يبدو من قصر الأمام سوف اقلل الراديو: انها إحدى حفلات بعد الظهر الموسيقية. ايها ارا كنت تريد الاستماع إليها حتى النهاية سوف اعود لاحقاً فيكتور: أفضل ان تقرأ لي الرسالة.

ايها (تقرأ) «كنت البارحة في الثلثة وصادفت أجنيس التي كانت في زيارة قصيرة لأهلها مصطحبة زوجها واولادها اخبرني عن موت ليوناردو يا امي الصغيرة العريضة اعلم كم كانت الصدمة شديدة عليك وقد اخبرني اجنيس انك كنت في اسكوبيا في زيارة قصيرة بين حولتين من الحفلات الموسيقية اتصلت ببول وأخذت العنوان منه (تتوقف) اتساءل ما اذا كان بهكم أن تأتي لزيارتنا في بدال لبصعة ايام أو اسابيع جسماً تستطيعين أو ترغيبين وحتى لا يتناكب الحوف وتبادري إلى الرقص. اريد أن اخبرك بأن الابرشية واسعة جداً وستكون لك عرفة الخاصة المستقلة تماماً وبها كافة الخدمات لقد بدأ الخريف فعليا هنا، مرت علينا لبثتان من الصيف» شجر الدنول ينحول إلى اللونين الأصفر والأحمر: نحن نطفأ أواخر ثمرات العراولة المعرشة فوق المياه الصحلة وبما ان الرياح البهوجاء لم تنصف ما بعد، فما زالت امامنا ايام عديدة صافية ولطيفة لدينا بياض رائع مبرّ، وبممكن التمرن عليه قدر ما تريغين: الا يساعدك ألا تضطري للمكوث في أحد الفنادق ليضعه اسابيع؟ امي يا اعز الناس، قولي إنك ستأتين سوف يحل من محبكت نظاهرة حد بذلك بكل الوسائل المستطاعة لقد مرت عصور منذ ان تقابلنا آخر

* كاتبة و مترجمة من لبنان

مرة. منذ سبع سنوات في أكتوبر؛ حباً كثيراً من فيكتور وابنتك أيفا.
(٧)

تصل شارلوت بإكثر مما توقعنا كانت الساعة تشير إلى العادية عشرة صباحاً عندما توقفت عربةها أمام الأوبرا الممتدة الصفراء تلف أيفا في منتصف درجات السلم. تخفي خلف النافذة تراقب والدتها فيما هي تخرج بيده من السيارة وتقف مترودة أمام صندوقها (الحظة حمود). أيفا (أمام المنزل)، أمي حبيبتي! أهلاً بيا! أه. كم أنا سعيدة لحضورك، لكاد لا أصدق هذا سوف تمكثين لفترة طويلة ليس كذلك؟ يا إلهي ما أنت فعله الحفائيل! هل أحضرت كل نواتك الموسيقية؟ يا للروعة! باستطاعتك الآن إعطائي بعض الدروس. سوف تغطين ليس كذلك؟ أه أنك تدين تيجة! ولكن لا غرابة في ذلك بعد هذه الرحلة الطويلة بالمسيرة. فيكتور غير موجود الآن في المنزل، لم نعتقد أنك ستأتين مبكراً.
(٨)

شارلوت: جلست مع ليوناردو نهار وليل البارحة. كان يعاني ألماً مبرحاً بالزئيم من إعطائه الحفن كل نصف ساعة. كان يبكي بين الفينة والأخرى لم يكن خافاً من الموت ولكنه كان يبكي من الألم.
زحف النهار ببطء شديد. خارج المستشفى تلوذ أصمال بناء فيسمع ضجيج القتب والطرق والقفعة. تنصب الشمس متوجهة إلى ستارة أو مظلة كان السكين ليوناردو مرجحاً جداً بسبب راحته المزعجة. حاولنا أن نحصل على غرفة أخرى ولكن أجنحة عديدة كانت مغلقة للتصلحات. في المساء تتوغل الأصوات المحيطة بالبناء، وعندما تغرب الشمس استطيع أن أفتح النافذة كانت الدمار في الخارج بمثابة جدار يظف للنبي، لم يكن هناك نسمة هواء. دخل البروفيسور وهو صديق قديم لليوناردو. جلس على الكرسي عند رأس السرير ولخبر ليوناردو بأنه قد يمر وقت طويل قبل أن يبدأ بإعلانه حقيقة كل نصف ساعة كي يموت بلا ألم. ضرب البروفيسور يده على خده مقللاً أنه ذاهب ذلك المساء إلى حفلة موسيقية لهرامز، وسوف يعود إليه بعد ذلك. سأله ليوناردو عن المقطوعات التي ستمزعه، وعندما سمع أنه الكونشرتو المزوج لشنابرهان واستاكر طلب من البروفيسور أن يخبر جانوس بأنه يريه أعطاه التظيلو «الكولترمان» الفاص به، وأنه كان يفكر بهذا الموضوع منذ بعض الوقت. غادر البروفيسور بعد ذلك، ودخلت مرضة الجراح إلى الغرفة وأعطت ليوناردو حقيقة اعتقدت أنني يجب أن أتناول شيئاً من الطعام ولكنني لم أكن جائعة. شعرت بقلبي سبب الراححة. رقد ليوناردو بضع دقائق، لم استيقظ وأطلب منى مفادرة الغرفة وقرع الجرس يطلب مرضة اللول. جاءت فوراً بحفلة أخرى. بعد دقيقة أو لثنتين جاءت إلى في العمر وقالت أن ليوناردو قد مات. جلست معه طوال الليل (توقفت عن الكلام) ظلت أفكر في ليوناردو وبأن صدقنا استمرت ثمانية عشر عاماً، وأنا عندما معاً ثلاثة عشر منها، وإن لم يتبادل أية كلمة غصبي. لعمري من الزمن كان يعرف أنه سموت وأنه لا أمل يرجي في الزواج كنت لأحب لأراه كلما سمحت لي الفرصة في فليته خارج نابولي كان لطيفاً وحساساً يسعد لنجاحي. كان بالكاد يذكر مرضه، ولم أكن لأحب أن أسأل. فقد كان ذلك يتحصه في أحد الأيام انظر إلى طويلاً لم ضحك وقال: في مثل هذا الوقت من العام القادم أكون قد رحلت، ولكني سأبقى معك كما اعتاد، سوف أفكر بك دائماً كان مقالته عنياً جداً ولكنه تكلم بأسلوب مسرحي (تتوقف) لا أستطيع القول أنني أحمل معنى الحزن لشيء فبعد موت ليوناردو كان متوقفاً ومطلوباً أي حتماً ترك فراغاً، ولكن ليس مستحيلاً أن

يمرّق الإنسان نفسه. (تضحك) هل تعتقدن أنني تغيرت كثيراً خلال هذه السنوات السبع التي لم تلتق فيها حسناً، أنا أصبح شعري كما كنت ليوناردو لم يجب أن يرى بيته بشعر رمادي - ماعداً ذلك أنا كما كنت دائماً. لا تعتقدن ذلك؟ أشرتيد هذا القلوب من زيورخ، أردت أن أحصل على شيء مريح يناسب رحلة السيارة الطويلة. رأيتها في نافذة أحد المحلات في شارع بان هوف. دخلت وجرينته ووجدته مناسباً تماماً وكان رخيصاً جداً. لا تعتقدن أنه لطيف؟ أيفا: نعم يا أمي الحبيبة، لطيف جداً.
شارلوت: حسناً، على أن أفرغ حطائتي. ساعديني في هذه الحقيقة، ابنتها العزيزة. إنها ثقيلة للغاية، وظهري يؤلمني جداً نتيجة هذه الرحلة. هل تعتقدن أنه باستطاعتنا الحصول على لوح من الفشب نضعه تحت المرتبة؟ يجب أن يكون سريري قاسياً كما تعلمين.
أيفا: هناك فعلاً لوح تحت المرتبة وضغطه البارحة.
شارلوت: رائع. (تراجع نفسها) أيفا، عزيزتي، ماذا هناك؟ أنك تبتكين، كلا، دهيني. أرى. ماذا هناك؟ يا حملي الوديع أنك مضطربة. هل قلت لك شيئاً سخيفاً؟ أنت تعلمين كيف أدير الحديث. أيفا: أنني أبكي لفرد سعادتي بزيوك.
شارلوت: عاتقيني بشدة معلماً كنت تغطين وأنت مسفرة. لم أفعل سوى للتحدث عن نفسي. الآن حدثيني أنت عنك. دهيني انظر إليه، يا عزيزتي أيفا، كم رقد عودك خلال السنوات الأخيرة هذه. استطيع أن أرى ذلك الآن. أنت لست سعيدة أيضاً يجب أن تخبريني بما لديك. تعالي، دعينا نجلس هما هل تمانين إذا ما أخذت سيجارة؟ فقط أخبريني كيف تسير الأمور يا عزيزتي أيفا؟ أيفا: حسناً، لا يمكن أن تكون أفضل.
شارلوت: لا تهمشين حياة منزلة؟ أيفا: لدينا عملاً في الأوبرا، فيكتور وأنا.
شارلوت: نعم، حتماً.
أيفا: كثيراً ما أعزف في الكنيسة. الشهر الفائت أقممت أمسية موسيقية كاملة. عزفت وتكلمت من مقطوعة موسيقية. كانت الحفلة ناجحة جداً. شارلوت: لا تضيي أن تعزفي لي، أي، كنت ترغبين في ذلك.
أيفا: أحب ذلك كثيراً.
شارلوت: أقممت حفلات موسيقية مدرسية في لوس انجلوس في قاعة الموسيقى المخصصة لذلك ثلاثة آلاف طفل في كل مرة. عزفت وتكلمت معهم. إن يمكنك أن تتخطي مقدار النجاح. ولكنه كان متعباً.
أيفا: أمه، هناك ما أريد البوح لك به.
شارلوت: نعم؟ أيفا: هيلينا موجودة هنا. (تتوقف)
شارلوت: (غاضبة) كان عليك أن تكتفي لي بوجودها هنا. ليس من العدل أن تفكريني لاجبة أمراً واقعاً.
أيفا: لو أنني أخبرتك أنها تسكن هنا لما حضرت إليها.
شارلوت: أنا متأكدة أنني كنت سأحضر على أية حال.
أيفا: وأنا متأكدة أنك لم تكوني لتفعلني؟
شارلوت: لا أكني موت ليوناردو؟ هل كان عليك أيضاً أن تجرني لينا المسكينة إلى هنا؟ أيفا: لينا تسكن هنا منذ عامين. كتبت لك أنني وفيكتور قررنا أن نسلأها إن كانت ترغب في العيش معنا. كتبت لك.

شارلوت: لم استلم الرسالة مطلقاً.

ايفا: او انت لم تعياني بقراءتها.

شارلوت: (تهدأ فجأة) الا تعتقدين انك تظلميني؟

ايفا: نعم.

شارلوت: لست مستعدة لزيوتك. على أي حال ليس اليوم.

ايفا: امي العزيزة، لدينا انسانة رائعة. إنها فقط تعاني من صعوبة في

النطق. لكنني تعلمت ان افهم ما تقوله. استطيع ان الواجه لا ترجم انهما

متشاكفة جداً لزيوتك.

شارلوت: يا عزيزتي، كانت الأمور تبدو أنسب لها في منزل الرعاية ذلك.

ايفا: ولكنني افقدتها

شارلوت: هل انت متأكدة انه من الأفضل لها الإقامة معك هنا؟

ايفا: نعم. وأنا اجد من اعطني به.

شارلوت: هل ساعت حالتها عن ذي قبل؟ أعني هل هي...؟ هل هي...؟

اعني، اسوأ؟

ايفا: أه، نعم، انها اسوأ. ان هذا جزء من المرض.

شارلوت: تعالي اذًا، دعينا نذهب إليها لنراها.

ايفا: هل انت واثقة من رغبتك في ذلك؟

شارلوت: (يتنفس) اعتقد ان الامر مزيج، ولكنني لا املك خياراً.

ايفا: أمام.

شارلوت: لم استطيع في الواقع ان اتعايش مع الناس الذين لا يدركون

دوافعهم.

ايفا: هل تمنيتني انا بذلك؟

شارلوت: إذا كان الحال مطابقاً... للذهيب.

(٤)

شارلوت: جيبتي اينا؟ سوف اعانقك واقبلك. سوف أخذ ذراعيك هكذا

واضعهما على كتفي. لطالما فكرت بك، كل يوم.

(تقول هيلينا شيئاً)

ايفا: تقول هيلينا ان حلقها ملتهب نتيجة البرد ولا تريد ان تنقل اليك

العدوى.

شارلوت: (تقبلها ثانية) أه، لم اخش الجراثيم يوماً، لقد مرّ عشرون

عاماً منذ ان اصيبت بالبرد آخر مرة. ما اعمل حركتك. وباله من منظور!

ايفا: تقص المنظر الذي اشاهده من غرقتي.

ايفا: تقول لي اينا ان انزع نظارتها لكي تشاهدها بشكل أفضل.

شارلوت: استطيع ان ارى جيداً

(هيلينا تقول شيئاً)

ايفا: تريدك ان تأخذي رأسها بين يديك وتظفري اليها.

شارلوت: هكذا؟

هيلينا: نعم.

شارلوت: انا سعيدة جداً لاهتمام ايفا بك. لم تكن لدي اية فكرة. نلنت

انك مازلت في ذلك البهت. فكرت ان احضر لأراك قبل ان اغادر. ولكن

من الأفضل كثيراً هكذا، الا تعتقدين ذلك؟

هيلينا: نعم.

شارلوت: نستطيع الآن ان نبقى معاً كل يوم.

هيلينا: (بسعادة) نعم.

شارلوت: هل تتألمين؟

هيلينا: كلا.

شارلوت: ما أجهل تسريحة شعرك.

(تقول هيلينا شيئاً)

ايفا: انه على شرفك، يا أمي.

شارلوت: انتي اقراً كتاباً ممتازاً عن الثورة الفرنسية. مبارك ان اقراً

لك بصوت مرتفع؟ يمكننا أن نجلس على الشرفة معاً وأنا اقراً لك. هل

تحبين ذلك؟

هيلينا: نعم.

شارلوت: ويمكننا ان نذهب في نزهة بالسيارة. وأنا لم يسبق لي أن

زرت هذه الانحاء قبلاً.

هيلينا: نعم.

شارلوت: لقد فكرت بك كثيراً.

(تقول هيلينا شيئاً ثم تضحك)

شارلوت: ماذا قالت؟

ايفا: تقول لي انك لا ريب متعبة جداً ولا يجدر بك ان تبذلي مجهوداً

اضافياً اليوم. تعتقد انك قمت بعمل جيد.

شارلوت: هل تملك ليها ساعة؟

ايفا: نعم تملك ساعة بجانب السرير.

شارلوت: (يلقي با ليها ساعة مصممة، خضبا. لقد اعطاني اياها احد

المحبين الذي كان يعتقد انني اناخر دائماً. هل ستتناول ليها العشاء

معنا؟

ايفا: كلا، فأنا عادية اعطيها الوجبة الرئيسية في منتصف النهار. انها

تتبع نظاماً غذائياً خاصاً على أية حال. لقد اكلت كثيراً في المستشفى.

(هيلينا تقول شيئاً)

ايفا: ليها تقول ان...

شارلوت: انتظري! اعرف ما ارادت ليها قوله: هناك فراشة في الشباك!

اليس هذا صحيحاً؟

(٥)

شارلوت (لوحدها): لماذا اشعر وكأن حرارتني مرتفعة؟ لماذا اشعر برغبة

في البكاء؟ اية حسافة بلهاء. علي أن اشعر بالعار، هذه هي الفكرة. ثم يلي

ذلك تأنيب الضمير. دائماً، دائماً ضمير مذنب: هولت بسرعة لأصل لي

هنا. ماذا كنت اتخذي؟ ما الذي كنت اتوق اليه بلهفة شديدة، رغم انني لم

أكن لأعترف بذلك لنفسي؟ سوف اغتسل من انام برهة من الزمن، او على

الأقل امدد جسدي واغلق عيني. ثم ارتدي شيئاً لطيفاً للعشاء يجبر اينا

على الاعتراف بأن والدتها الكبيرة في السن ما زالت محظونة بهيبتها. لن

يفهني البكاء. تجاوزت الساعة الرابعة الآن. يا للجنة! كانت تجلس هناك

تتملك بعينيهما الواسعتين. اخذت وجهها بين يدي واحسست بالمرض

يتنفس في عضلات بلعومها الرائعة. اللعنة. عندما افكر بأنني لا استطيع

رفعها إلى سريرى لتهدئة خاطرها كما كنت افعل عندما كانت في الثالثة

من عمرها. ذلك الجسد اللامع الممزق. ذلك هو جسد ليها حبيبتي! يا نكي

الآن، بحق المسيح. لقد تجاوزت الساعة الرابعة والربع. سوف اغتسل، مما

سينشئ تفكيري. سوف اخفض مدة زيارتي. ولكن اربعة ايام لا بأس بها،

سكوني بمقدوري ان اتحملها. سوف اذهب إلى افريقيا كما كانت خطتي

سابقاً. هذا يؤلم. يؤلم. دعني ارى الآن. هل هذا يؤلم بنفس الطريقة

التي احسها في الحركة الثانية من سوناتا بارتوك؟ (تهمهم لنفسها

باللجنة) نعم، الام نضمة. كنت اعرف تلك الفواصل بسرعة شديدة. طبعاً

كنت افعل ذلك. علي أن اعزفها على النحو التالي. الضربة العالية بام بام

نوع من المرض الوظيفي. عندما تقول انك تتوق لي بينما انا لقف هنا امامك، ابدأ بالارتباك.

فيكتور: تعبرين حالة ما اعني.

ايفاء: كلا. لو كنت اعرف لما كان ليخطر في باله مطلقاً أن تقول انك تتوق لي.

فيكتور: (مبتسماً) هذا صحيح.

ايفاء: وهذا يظهر انني امالك حكمة أو ربما اكثر حكمة منك. حسناً يجب أن اذهب إلى المطبخ لالتفقد الروستو البشري. لقد كانت تعتقد دائماً انني طباخة رديئة. انها نهما جدا. لقد سمعتها احدى المرات تقضي لاسية بكاملها تناقض متعمد حفلاتها الاميريكي في كيفية صنع مرق الطعام. كان الاثنان في حالة من النشوة الخالصة.

فيكتور: اعتقد انك.....

ايفاء: طباخة رائعة. شكراً يا عزيزي. بالمناسبة، يجب ان لا أنسى ان اجهن قهوة خالية من الكافيين لوالدتي العزيزة. لطالما تساءلت لماذا لا تنام جيداً. اعتقد انني اعرف السبب. لو ان تلك المرأة كانت تنام بشكل طبيعي فإن حيويتها سوف تسحق كل من حولها. إن ارقها هو المنظم الذي تستخدمه الطبيعة لفضفض حيويتها إلى نسب مقبولة. (تخرج، وتعود ثانية) إنظر كيف تلبس بعناية لفتاوا وجبة العشاء. لاحظ التذنب الكامل الذي يستهدف التفكير بأنها ارملة وحيدة تعيش في حداد.

(V)

ايفاء: امام، ما اجمل هذه الثوب!

شارلوت: هل تعتقدون انه يلائمني؟ لقد ظننت لفترة طويلة اني لا استطيع ارتداء اللون الأحمر، ولكنني قابلت في احد الأيام صديقي القديم سموييل باركنهريست فقال لي : «شارلوت، لقد جئت لثري من مشاهدة مجموعة ديور العرفية وكان بهننا فستان أحمر رائع وجدت فيه شخصك بالذات». طلبت منه ان يبتاعه لي و... حسناً، انه فعلاً يناسبني. انا في غاية الجوع. ايفاء: أرجو ان توافقي. لقد طهوت لك روستو بقرى، كنت تصيبنه.

شارلوت: رائع. طبع بيتي بسيط بعد طعام الفناقار.

فيكتور: حسناً، نخب صحتك يا عزيزي شارلوت. نحن سعداء ان تكوني بهننا. نرحب بك من اعماق قلبي؛ أرجو ان تشعري انك في بيتك وان تمكثي لفترة طويلة.

(A)

شارلوت (بالانكليزية على الهاتف): هالو. أه هذا انت يا بوبو.

حسناً، انك عزيزي فعلاً. نحن نجلس حول المائدة، كلا، نحن نتناول طعام العشاء. حسناً، نحن كذلك. في هذه البه نتناول العشاء في الخامسة. نكلم رجاء بوضوح اكبر. ان خط الهاتف مشوش. اين انت على اي حال؟ في نيس؟ ماذا تفعل في نيس؟ حازر ان تضع مالي في القمار ماذا تقول (بالبهجة رجال الاعمال) نعم طبع، ولكن عليهم ألا يعتقدوا أنهم سوف يفلتوا ببساطة من اللعبة السابقة. قل لهم باسمي ان انتعابي ستكون هي نفسها. بالإضافة إلى مصحتك وتكاليف السفر. فضلاً عن ذلك، عليهم ان يدفعوا مصاريفي. هذا يكلفني ما فوقني وما تحتني لقد انهرت تماماً عملياً. في جانبك انك يجب ان ينظمو القديريبات لفنكون كثر ملاءمة (تنظر في دفتر موعودها) سوف أتني من ميونيخ، يجب ان يقدروا يومس السبت والاحد صباحاً أما أسمر فارينزو على تجربتين. لا اريد ان أحضر ولمرّوني نفسي. المواصلات سيئة للغاية وعلي ان امضي النهار بطلوه جالسة في المطارات. انتظر، يجب ان احضر نظارتي. بحق الشيطان اين

ثم تأتي وخزة ألم صغيرة بيضاء ولكن بلا دموج. لأن الدموج لم يعد لها وجود أو لأنها لم تكن موجودة أصلاً. هذا هو الأمر. إذا كان هذا صواباً، فإن زيارتي للأرضية كانت ذات فائدة في النهاية. سوف ارتدي الآن ثوبى الأحمر كي اغيظ ايفاء التي تعتقد انه على أن ارتدي ثوباً مناسباً بعد وفاة ليوثاردو التي لم يمر عليها زمن طويل بعد. ليس هناك ما يجب جسدي على أي حال. قد لا يكون رائحة ولكن جسدي مقبول ولطيف. عندما اصل إلى إفريقيا سوف..... او لنفترض انني سوف اذهب إلى كريت لروية هارولد؟ (تضحك) بالرغم من ان الأستاذ هارولد خنزير إلا أنه طباخ جيد ويعرف كيف يعمش. سوف اتصل به هذا المساء. هذا ما سأفعله. سوف يبريضي هذا بعد أربع ساعات من الظاهر بالتقوى (فجأة) لماذا اننا بهذه القسوة؟ انا عاصبة طوال الوقت. ايفاء تظهر لي كل الحب والسعادة لاستضافتي هنا. فضلاً عن ذلك فإن فيكتور انسان راقٍ وانه لمن حسن حظ ايفاء. «العقله الايكانيك»، ان يكون لديها مثل هذا الزوج الطيب. أنا اراهن ان الدوش لا يعمل. حسناً، أنا لا اعلم! انه يعمل!

(V)

ايفاء: هذه الأم الممزوجة لا استطيع ان افهمها! كان عليك ان ترى وجهها عندما اخبرتها ان ليثا تسكن معنا. كان عليك ان ترى ابتسامتها. تخيل انها استطاعت ان ترسم ابتسامه رغم مضاجعتها وانزعاجها. ثم بعد ذلك عندما وقفنا خارج باب غرفة ليثا، مظلة قبل دخولها، خائفة جداً ولكنها متشاككة لنفسها. كان الاءاء رائحة هل تعتقد أن والدتي بلا قلب كلياً؟

لماذا جاءت انن بحق السماء؟ ماذا توقعت من لقاء بعد سبع سنوات؟ ماذا توقعت وماذا توقعت اننا؟ ألا يفقد الإنسان الأمل؟

فيكتور لا اعتقد ذلك

ايفاء: لا يتوقف الانسان عن كونه أم وأبنة؟

فيكتور: البعض يفعل كما اعتقد.

ايفاء: انه مثل شبح قليل يسقط فجأة فوقك عندما تفتح باب الحضانه. بعد أن تكون قد نسيت منذ زمن طويل انه باب حضانه. هل تعتقد انني قد نسيت؟

فيكتور: لا أعرف ما تعنين بذلك نضجت.

ايفاء: وأنا لا اعرف ايضاً.

فيكتور: أن ينضج الانسان هو ان يستطيع التأقلم مع احلامه وآماله. ان يتلاشى التوق.

ايفاء هل تعتقد ذلك؟

فيكتور: ربما يتوقف الانسان عن الاندهاش.

ايفاء: كم يبدو عليك التعلل وانت تجلس هناك تضع غليونك القديم في فمك، انت ناضج جداً انا وافقه.

فيكتور: لا اعتقد انني كذلك. فانا تأخذني المفاجأة كل يوم.

ايفاء: مم؟

فيكتور: منك مثلاً. بالإضافة إلى ذلك فلدي احلام وآمال في منتهى الاعفلائية، ونوع من الترق ايضاً، فضلاً عن ذلك.

ايفاء: التروق؟

فيكتور: التروق اليك

ايفاء: هذه كلمات جميلة جداً ليست كذلك؟ اعني كلمات ما معنى حقلي لها. لقد ربيت على الكلمات الجميلة كلمة «الألم» مثلاً. والدتي لا تحبب ولا يخيف املها أو تصاب بالكآبة أبداً. انها «تتألم». لديها كلمات اخرى كثيرة على هذه المشاكلة. بالنسبة لك على ما اعتقد، فإنه



أيضا: ولكنك لم تبد أي اهتمام بالطريقة التي عزفت بها هذه «البريليوود» بالثبات.

شارلوت: كل منا يملك تفسيره الخاص.

أيضا: نعم، بالتصديق. ولكن أريد أن أعرف تفسيرك أنت.

شارلوت: ما فائدة ذلك؟

أيضا: (معدية) لأنني أنا أسألك.

شارلوت: أنت الآن غاضبة.

أيضا: أنا مضطربة لأنك كما هو واضح لا تكثرين بإبداء رأيك في هذه البريليوود.

شارلوت: حسناً. أن اصبرت. (بهدهو) لنذع جانباً الناحية التقنية للبحث والتي لم تكن سبباً مطلقاً مع أنه بإمكانك بذل مزيد من الاهتمام بأسلوب كورتوت في استخدام الأصابع - وهذا يساعد في إصصال الإيحاء على أي حال، لنذع ذلك جانباً، فسوف نتكلم عن الفكرة الفعلية أيضاً حسناً.

شارلوت: شويان ليس مفرط العاطفية يا إيذا. أنه عاطفي ولكن ليس على نحو صهياني. هناك قوة كبيرة بين الإحساس والعاطفة المفرطة. البريليوود التي عزفتها تنصع عن ألم مكبوت، وليس أهلاً موسيقية. يجب أن تكوني هادئة، واضعة وقاسية. الحرارة مرتفعة إلى درجة الحمى، ولكن التعبير رجولي ومضبوط. لنأخذ الآن الأسطر الأولى (تعزف لتظهر وجهة نظرها) إنها تؤلم ولكنني لا أظهر ذلك، ثم استراحة قصيرة، ولكنني تتغير تقريباً على الفور والألم هو نفسه، لا أكثر ولا أقل، ضبط كامل طوال الوقت. كان شويان فقيراً، سارداً، مشبوب، العاطفة، معذباً، غاضباً، وشديد الرجولة، ومقبوض آخر لم يكن امرأة عجوزاً عاطفية على نحو صهياني. هذه البريليوود الثانية يجب أن تصاع لتبدو وكأنها حيوية. لا يجوز بتاتاً أن تصبح سارة أو مرضية، يجب أن تبدو وكأنها غداً. يجب أن تقاكي لتشتقي طريقك عبرها وتخرجي منتصرة. هكذا (تعزف كل البريليوود).

أيضا: فهمت.

شارلوت: (اقرب إلى التواضع) لا تقضي مني يا إيذا

أيضا: لماذا أغضب؟ على العكس من ذلك

شارلوت: لقد عالجت هذه الافتتاحيات الرهيبة لمدة خمسة وأربعين عاماً من عمري. مازالت تحتوي على الكثير من الأسرار، أشياء لا أفهمها. ولكنني لن استسلم.

أيضا: عندما كنت صغيرة أعجبت بك كثيراً، ثم تعبت منك ومن اليبانها: الفاضلة بك لسنوات عديدة. الآن أعتقد أنني بدأت أعجب بك مرة ثانية ولو بطريقة مختلفة.

شارلوت: (متهمكة) إذن، هناك بعض الأمل.

أيضا: (بصرامة) نعم، أعتقد ذلك.

فيكتور: نحن أن نطيل شارلوت مغر، ولكن تفسير إيذا أكثر تأثيراً شارلوت: (ضاحكة بسعادة) فيكتور، أنت تستحق قبلة على هذه الملاحظة. فيكتور: (مخرجاً) أقول فقط ما اعتقدته.

(٩)

أيذا: أحضر لي القبر هنا كل يوم سبت. إذا كان الطقس معتدلاً كنزاً المساء، اجلس قليلاً على المقعد الخشبي واترك لأفكاري العنان. (تتوقف) غرق أيريك في اليوم الذي يسبق ذكرى ميلاده الرابعة. كانت لدينا بئر في الساحة مظلة اللطاف بالمسامير، ولكنه استطاع بطريقة ما أن يفتحها ويسقط في البئر. وجدتها على الفور، ولكنه كان قد مات. كان هذا أكثر ما

رضعتها؟ إيذا: أروجو عزيزتي أن تنظري إذا كنت قد تركت نظارتني على المائدة عند النافذة. شكراً يا عزيزتي إيذا: دعينا نرى... الفتاة المسنة وضعت نظارتها على أنفها الآن. كلا، مستحيل ذلك. هذه فترة إجازتي، أنت تعرف من جيداً. كلا هذا لا ينبغي، لا يمكن أن ألطم بذلك. لقد كتبت هذا، حرة، حرة، ماهو المبلغ الذي قلت أنهم سيدفعونه؟

حسناً، على اللعنة. أه حسناً، إذا كان باستطاعتهم أن يقيموا حفلتهم اليبانسة يوم الأربعاء فلا مانع لدي وإل لهم بالنهاية عنى أن عليهم أن يجيئوا في المرة القادمة بيت خلاص مناسباً خلف المسرح كيلا اضطر إلى التبو في أثناء الزهور. لا يهمني أن يكون القصر من عصر الباروك، ليباركك الله يا بابل. ثلاثاً وثلاثين درجة، انهم يفسك ولا يتبال في الأمور. تذكر، لم نعد صغاراً كما كنا. إيجو، أنت تعرف ذلك. (تضع الهاتف جانباً) هذا هو وكيلي، إنه لطيف جداً. في هذه الأيام هو صديقي الوحيد في هذا العالم. شكراً لا أريد براندي. ولكنني أحب قطرة من الوسكي في المساء لاحقاً. دعني أساعدك في تنظيف المائدة

فيكتور: قلنا أننا سوف نغسلك لالاً.

شارلوت: (تجلس على البنيانو) يالها من آلة قديمة جميلة، وياله من جرس رائع. وقد تم ضبط إيقاعها حديثاً. (تعزف قليلاً) الآن أنا فعلاً في مزاج نفسي جيد. ما كان علي أن اضطررب.

أيذا: ماذا تعنين يا أماء؟

شارلوت: (والدموع في عينيها) حسناً، ماذا تعنين يا ابنتي؟ الأندركين أنني شعرت بالقلق لفكرة ريثمك بعد سبع سنوات؟ لقد تعمدت خوفاً ولم يفض لي جفن طوال الليل. دعيني أخبرك أنني كنت ان اهتف لكم هذا الصباح بأنني لن أستطيع الحضور.

أيذا: لماذا يا أماء؟

شارلوت: كل معتقدني أنني مصنوعة من صخور؟ قطعاً من السكر، أروجو هذه القهوة الخالية من الكافيين ملة جداً، ولكن ماذا فعل عندما لا أستطيع النوم؟ أرى أنك تدربين على افتتاحيات شويان (pretudes) لا

تعزفين بعضاً منها؟

أيذا: ليس الآن يا أماء.

شارلوت: إيذا: لا تتصرفي كالأطفال تسعديني كثيراً لو عزفت لي. فيكتور: عزيزتي إيذا، أول البارة فقط قلت أنك تأملين أن تستمع والدتك اليك. أنسوت؟

أيذا: حسناً، إذا اصبرت على ذلك. ولكنني بعيدة عن... على كته لطيفاً. لا أملك الكتيك. لقد تجاهلت وضع الأصابع في هذا الجزء. إن هذا منقش عن مستواي.

شارلوت: حبيبتي لا مزيد من الأعداء، تعالي الآن، اعزفي. (تعزف إيذا بريليوود شويان رقم ٢ في دو ميور).

شارلوت: إيذا: يا اعز انسان.

أيذا: هل هذا هو كل ما لديك؟

شارلوت: كلا، كلا. ولكنني تأثرت للغاية.

أيذا: (مشرفة) هل أحببت؟

شارلوت: أحببتك أنت.

أيذا: لا أدري ماتمنين.

شارلوت: الآن تعزفين واحدة أخرى؟ طالما نحن الآن في جو لطيف حميم؟ إيذا: أريد أن أعرف ما الخطأ الذي اقترفته.

شارلوت: لم تخطئي بتاتاً.



فيكتور: عندما طلبت من أيفا أن تتزوجني قالت بصراحة إنها لا تحبني. سألتها إن كانت تحب شخصاً آخر لاجابتي أنها لم تحب أحداً يوماً، وإنها غير قادرة على الحب. (توقف) عشنا أنا وأيفا هنا أبضع سنوات عاشراً بعضنا للبعض، علمنا بجهد، وسافرنا إلى الخارج خلال إجازاتي، ثم ولد أريك. كنّا قد قعدنا الأمل في ابن من صليتنا وتكلمنا عن فكرة تبني ولد ما... (توقف) حسناً، أدى حملها مرت أيفا بتغيرات كاملة. أصبحت مرحة، لطيفة، ومنطقية. أصبحت كسولة ولم تعد مهتمة بعملها في الإبرشية أو عربتها على الجبانة. أصبحت تستطيع الجلوس في هذا المقعد وراصة قدميها فوق مقعد آخر، تحمق في تلاعب الضوء على الهضبة وأخورد البحر. أصبحت فجأة سعيدة جداً. أرجو السماح لي بالقول أننا أصبحت سعداء فعلها في السرير. اني أكبر أيفا بعشرين عاماً. كنت أشعر أن نسيجاً رمانياً استقر على الوجوه، إذا كنت تدركين ما أعني. شعرت وكأنني أستطيع النظر إلى الوراء وأقول، حسناً، حسناً، إذا هكذا كانت حياتي، هذا ما تحولت إليه. ولكن فجأة أصبحت الأمور مختلفة. أصبح هناك بعض... رائحة (يتوقف) أصبح هناك بعض... رائحة (يتوقف) أرجوكم السماح يا شارلوت ولكن مايرالاً الأمر صعباً أن... (يتوقف) نعم امتلكتنا سنوات غنية كان عليك أن ترى أيفا. كان عليك فعلاً أن تروها.

شارلوت: لتذكر تلك السنوات عند ولادة أريك. كنت منهمة في تسجيل كل فواتير موزارت وكونشرتاته لليبيانو. لم يكن لدى يوم خال. سوناتا كلا. دعوناك مرة تلو الأخرى ولكن للأسف لم يكن لديك الوقت أبداً.

شارلوت: كلا.

فيكتور: عندما غرق إريك ازداد النسيج الروماني رمانية بل أصبح قاتماً. بالنسبة لأيفا كان الأمر مختلفاً

شارلوت: مختلفاً؟ كيف؟

فيكتور: مشاعرها بقيت حية متأججة، أو هكذا بدت علي أي حال. أصبحت قيمة بارزة العظام ومزاجها غير متوازن. يملكها فجأة غضب عنيف ولكنني لا اعتقد أنها عصابية أو شاذة. وإذا كانت تشعر أن أيفا حبي وجانبتها، حسناً، ربما هذا هو الحال. لا تتحدث كثيراً عن الأمر أرجح أنها تخشى أن يعكر الأمر مزاجي كما يحدث حتماً. ولكن ما تقوله يبدو صادقاً إلى حد ما. أنا اصدقها.

شارلوت: طبعاً، فأنت قسوس.

فيكتور: الإيمان القليل الذي لملكه يعيش بشروطها.

شارلوت: أنا أسفة إن كنت قد جرحت شعورك.

فيكتور: هذا لا يهم يا شارلوت. أنا مختلف عنك وعن أيفا. أنا إنسان مشتت وغير واثق... إنها غلطتي

(١١)

شارلوت: اعتقد أنني سأتناول جرعة قوية من المصوب المنومة هذه الليلة. نعم اعتقد أنني سأفعل المكان هنا في غاية الهدوء والسكينة باستثناء صوت الشتاء وهز بالاسم السطح. حبتان من الموجدانوث واثنان من الفالسيوم تقي عادة بالفرض.

أيفا: هل لديك كل ما انت بحاجة إلى؟

شارلوت: نعم، نوع البسكوت المناسب للمياه المعدنية وآلة التسجيل وعدد من الشرائط وروايات بوليسيتان وسدات اذن وغطاء للهيون ومعدة أصنافية وبساط سفري الصغير. هل ترغبين في تذوق شوكولاتي السويسرية اللذيذة الطازجة من زيورخ؟ هناك باستطاعتك

يحمل فيكتور. كانت هناك علاقة خاصة بين إريك ووالده. حزنت كثيراً ظاهرياً، ومنذ البداية شعرت في أعماقي أنه مازال حياً وإننا كنا نعيش ملتصقين ببعضنا. على أن أركز ولو قليلاً فأجد هناك. أحياناً، أشعر ما أن يأخذني النوم أن أنفاسه تلامس وجهي ويده تصك بي. ثم اعتقد أن هذا يبدو أمراً عصابياً؟ ربما أستطيع أن أتفهم موقفه. بالنسبة لي هذا أمر طبيعي. أنه يعيش حياة أخرى ولكننا يمكن أن نتلقى أية لحظة. لا أحد يعصنا ولا جدار يستعصي على التساق. اتصال بالطبع، أحياناً. كيف يبدو ذلك الواقع حيث يلتقي إريك الصغير في نفس الوقت أعرف أنه مكان لا يمكن وصفه، حيث أنه عالم من المشاعر المحرقة. الأمر أصعب بكثير بالنسبة لفكتور عما هو بالنسبة لي. يقول إنه لم يعد مؤمناً. حيث يترك الأطفال يموتون. يحرقون أحياء، يطلق عليهم الرصاص أو يموتون جوعاً أو يصابون بالجذون. أحاول أن أشرح له أن لا فرق بين الأطفال والبالغين لأن البالغين مازالوا أطفالاً عليهم أن يعيشوا متخفين كالبغايا. الإنسان بالنسبة لي عملية خلق هائلة، فكرة لا يمكن إدراكها. وفي الإنسان يوجد كل شيء من أعلى مستوى إلى أدناه تمام كما في الحياة والانسان هو صورة الله. وفي الله كل شيء، قوى شاسعة، ثم خلق الشياطين والقدسين والأنبياء والظالمين والقناتين ومحطمي التماثيل الدينية. كل شيء يعيش جنباً إلى جنبه كل واحد يفتقر الآخر. أنه مثل النموذج الضخم يتغير كل الوقت. هل تعرف ما أعني؟ بهذه الطريقة لا ريب أن هناك حقائق لا حصر لها. ليس فقط الحقيقة التي ندرنها بأحاسيسنا الظاهرة، ولكن مجموعة متناوئة من الحقائق تتلوس فوق وحول بعضها البعض في الدخان والخارج. إنه محض خوف وتزمت أن نؤمن بأية حدود. ليس هناك من حدود. لا لإفكار ولا للمشاعر الفلق هو الذي يرسم الحدود. لا اعتقد ذلك أيضاً؟ عندما نعرّف الحركة الجينية لسوناتا بيتوفرن، «مماركنايه»، مشعر حتماً أنك تتحرك في عالم بلا تحديدات، داخل حركة هائلة لا تستطيع أن ترى غيرها أو أن تستكشفها. إنه الشيء نفسه مع المسيح، لقد فجر القوانين والحدود بأساس جديد كلياً لم يسمع به أحد من قبل. العجبة. هل عجب أن كان الناس خائفين وغازبين، تماماً كما يحاولون دوماً أن يسللوا مذعورين عندما تتجاثفهم عاطفة كبيرة، رغم أنهم يكون قلوبهم حزناً على مشاعرهم الذائلة والتمية.

(١٠)

شارلوت: يذهلني سماعها وهي تحاول التماسك. أنه وضع عصابي للغاية. يتجاهل كل منطق. لكل ما هو مثل هذه الأمور طبعاً، أنها تتواصل مع ابنك الصغير، لقد حلت معضلة الكون، هناك اجوبة لكافة التساؤلات.

فيكتور (مبتسماً): نعم، نعم.

شارلوت: لا يمكنك تركها تتجول هكذا فيكتور؟ ماذا تعنين؟

شارلوت: اعتقد أنها كتيبة جداً فعلاً، وإنها سوف تدرك فجأة في يوم من الأيام كم هي سيئة هذه الأمور فنقدم على عمل يائس.

فيكتور: هل تعتقدين ذلك فعلاً؟

شارلوت: نعم اعتقد.

فيكتور: هل هي موجودة مع ليينا في الأعلى.

شارلوت: نعم صعدت لتقويتها للنوم.

فيكتور: لو تجلسين لبرهة من الزمن يا عزموتي شارلوت فيلسوف

أحاول أن أشرح كيف انظر إلى وضع زوجتي.

شارلوت: حسناً أنا جالسة.



أخذ قطعتيهن.

إيفا: شكراً يا إيمي العزيزة. ولكنني لا أهتم بالشوكولاتة.

شارلوت: يا للغراب. أذكر أنك كنت مجنونة بالطولويات عندما كنت طفلة.

إيفا: هيلينا كانت تحب السكاكر. أنا لم أكن كذلك.

شارلوت: حسناً، سأحصل على كمية أكبر.

إيفا: تصبحين على خير يا إيمي العزيزة.

شارلوت: تصبحين على خير يا أليزيتي. استمتعت فعلاً بهذا المساء فيكتور

إنسان متع يجب أن تهمني به.

إيفا: أنا أفعل ذلك.

شارلوت: هل انتما سعيدان معاً؟ هل انتما متوافقان؟

إيفا (يصيح) فيكتور أفضل أصدقائي. لا أستطيع تصور الحياة من دونه.

شارلوت: قال أنك لم تهمني.

إيفا: هل قال هو ذلك؟

شارلوت: نعم. لماذا؟

إيفا: أه أن هذا لمفاجئ فعلاً.

شارلوت: هل كان هذا سرّاً؟

إيفا: كلا.

شارلوت: ولكنك لا تحذرين فكرة أنه قال ذلك.

إيفا: لا يملك فيكتور عادة الثقة بالناس.

شارلوت: ولكننا نكلمك عنه.

إيفا: إذا كنت ترغبين في معرفة أي شيء فأسأليني. ادعك أن أكون صادقة

أقدر استطاعتي.

شارلوت: يا عزيزتي إنك تصنعين من العبة لعبة. ليس أمراً غير مألوف أن

تحاول أن عجوز معرفة أحوال ابنها. لقد تحدثنا عنك بأقصى مشاعر

البص الأذكى ذلك.

إيفا: ليكن فقط تدعين الناس وشأنهم.

شارلوت: اعتقد أنني تركتك وشأنك أكثر مما يجب.

إيفا (تبتسم) أنت محقة تماماً في هذا.

شارلوت: دعينا لا نتحدث عن مثل هذه المشاعر المؤذية ولا فإبني أن

نغضض لي عين الليلة أيضاً بالرغم من الجيوب المنومة.

إيفا: نستطيع أن نتحدث مرة أخرى.

شارلوت: نعم. سمنيني وعديني بأنك لست غصبي من أمك المعجوز

إيفا: ادعك.

شارلوت: أجبك، أليس كذلك؟

إيفا: (أدب) أنا أجبك أيضاً.

شارلوت: ليس شيئاً مستعاً أن يكون الإنسان وحيداً دائماً، صدقيني. في

الواقع، وقد قررنا أن لا نصح بتدقيق المواقف هذه الأسمية أن هذا الكتاب

الوحيد. هل تستطيعين إدراك ذلك.

إيفا: نعم، أستطيع.

شارلوت: كلا، كلا. كلا. سوف أجهش بالبكاء شفقة على نفسي خلال

دقائق. وقد قررنا أن لا نصح بتدقيق المواقف هذه الأسمية أن هذا الكتاب

الذي حمل عنوان هودنوت who do who بأش به. إنه لكاتب ناشي يدعى

أند كريستن. هل سمعت به؟

إيفا: كلا.

شارلوت: بإقتابته في مدريد. كان مجنوناً كيثائ القبعات. استطعت بالكاد

أن أدافع عن نفسي. أعني أنني لم أدافع عن نفسي إطلاقاً. تصبحين على

خير يا عزيزتي إيفا.

إيفا: تصبحين على خير يا أماء.

شارلوت: أعجب بي بجنون وقال أنني أجمل امرأة في حياتي. ماذا أفعل

تجاه هذا الأمر؟

إيفا: أخبريني عندما تريدان الإفطار

شارلوت: لا أريد أن أسبب لك أي إزعاج.

إيفا: ولكنني أريد تلكلك.

شارلوت: حسناً، إذا كنت مصرةً على ذلك.

إيفا: قوة قوية، جليب ساخن، شريحتان من الخبز الألماني الأسمر مع

جبن «إيمانتل». شريحة محمصة من الخبز بالعل. اليس هذا صحيحاً؟

شارلوت: وكوب من عصير البرتقال.

إيفا: تخيلي، كنت أنص.

شارلوت: أستطيع فعلاً أن...

إيفا: سوف تحصلين فعلاً على عصرك. تصبحين على خير يا أماء!

شارلوت: تصبحين على خير يا عزيزتي.

(١٢)

شارلوت: (لوجدها) أفكر أن اللي نظرة على حساباتي. (تتناول دفترًا

أحمر) يجب ألا أنسى أن أطلب من برابرت تشغيل الأموال التي تركها لي

ليوناردو. المنزل أصبح يساوي مبلغاً لا بأس به أيضاً. لم تشغل بالك

يوماً بشاه من نوع الموجودات والمسؤوليات القانونية. كنت فوق

المشاغل الذهنية. تركت كل المشاكل لشارلوت. «شارلوت أنت كهيمة

جداً فيما يتعلق بالمال». شارلوت، أنت وزيرة ماليتي. «عندما غضبت

منى في إحدى المرات، قلت أنني وضعية. وربما كنت وضعية. أهتم

بالمال، طبعاً. ما كان يملكه جدي من دم الفلاح وإحساس الحصان.

ثلاثة ملايين وسبع مائة وخمسة وثلاثون ألفاً وثمان مائة وستة

وستون فرنكاً. تصور كل هذه الأموال يا ليوناردو. من كان يصدق

ذلك؟ وتقرها لصديقته المعجوز شارلوت. وأنا أرقد على قليل من

المال أيضاً. إذا ما جمعناها تجاوزا الخمسة ملايين. ماذا سأفعل بكل

هذه الأموال؟ سوف أشتري سيارة جميلة لفكتور وإيفا. لا يستطيعان

قيادة هذه السيارة الضخامة الموجودة في الساحة. إنه لأمر خطير.

سوف نذهب إلى المدينة يوم الاثنين ونعاني سيارة. سوف يسعدهم

ذلك. كما ساعدنا أنا بدوري. (تتألم) أهدراً بدأت أشعر بالاسترخاء

والرغبة في النوم. سأقرأ في كتاب آدم ثم أطفئ النور. كم هو هادئ

هذا المكان. توقف السطر آه... (تقرأ) «قدمت له زهرة عذريتها الحمراء

بكبرياء خرساء تقبلها بلا حماس بالرغم من أنه كان يحمق طوال

الصباح يصورها الصغير المشربن. يا الهي، ما هذا الاحمق! لقد كان

آدم غيباً فعلاً إذ كاد ينقصر من أجلي (تبتسم) لنفتضح أنني ابتعت

سيارة جديدة لنفسي وأعطيت إيفا وفكتور المرسيدس؟ عندئذ أستطيع

أن أطيح عائداً إلى باريس وأبتاع سيارة هناك، ولن اضطر أن أقرود

السيارة كل هذه المسافة (تتألم) غداً سوف أذهب إلى رافل من

المعجب أن كنت على هذا القدر من الكسل خلال الأسابيع القليلة

السابقة. (تغمض عينيها) فيكتور إنسان ممل. إنه شديد الشبه بجوزيف

ولكنه أقل حضوراً. اعتقد أنهما يتماثلان.

(يتفحص الباب. شارلوت خائفة جداً. تندفع هيلينا فجأة إلى الغرفة وترمي

بنفسها فوق والدتها. أنها ثقيلة وقوية. ويعد عراك قصير تستيقظ

(شارلوت)

أيفاً. لماذا يا أماء، ما الذي حدث؟ سمعتك تتنادين وعندما دخلت إلى غرفتك لم أجدك هناك.

شارلوت أسفة إن كنت قد افظتلك ولكنني حلمت حلماً مخيفاً حلمت أن...

أيفاً نعم؟

شارلوت: كلا، لا أستطيع أن أتذكر ما هو.

أيفاً: سمعيني أن أبقى بصحبتك إذا كنت ترغبين في الكلام. شارلوت: كلا، اشكر يا عزيزتي، سوف أجلس لفترة وأهدأ، عودي إلى سريرك.

أيفاً حسناً.

شارلوت أيفاً؟

أيفاً نعم يا أماء؟

شارلوت انت تعجبيني، أليس كذلك؟

أيفاً طبعاً أنتي أمة.

شارلوت هذه ليست أجابة واضحة.

أيفاً: إذا سوف أسألك سؤالاً، هل تودينني؟

شارلوت أنا أحيك.

أيفاً: هذا ليس صحيحاً. (تبتسم)

شارلوت انت تهمني بغفان المحبة.

(أيفاً لتجيب، وتظهر إليها)

شارلوت ألا ترين كم أن هذا سعيد؟

أيفاً (تنظر إليها) هذا ليس انهماماً.

شارلوت: هل تهمين نفسك بعدم محبة فيكتور؟

أيفاً: قلت لفكتور أنني لا أحيه، انت تظاهرين بالحب، هذا شيء مختلف.

شارلوت: لتفترض أنني كنت مؤمنة بذلك؟

أيفاً لا أدري ما تعنين.

شارلوت: ماذا إذا كنت مقتنعة بصدق أنني أحيك انت وهيلينا؟

أيفاً هذا ليس ممكناً.

شارلوت: هل تدركين عندما توقفت عن عملي وقررت أن أبقى في المنزل؟

أيفاً: لا أدري إيهما كان الأسوأ الوقت الذي بقيت فيه بالمنزل تملطين دور الزوجة والأم، أم الوقت الذي كنت خلاله في جولة، ولكنني كلما فكرت بذلك، أدركت كيف حولت حياتنا نحن الاثنين، والذي وإنه، إلى جحيم.

شارلوت: انت لا تعرفين شيئاً عن علاقتي بوالدك.

أيفاً كان خائفاً مدماً مثلي تماماً ومثل كل الآخرين.

شارلوت: هذا ليس صحيحاً والدك وأنا كنا سعيدين معاً، كان جوزيف أكثر رجال العالم رقة ولطفاً وعاطفة. كان يحبني، وكنت مستعدة لأن أفعل أي شيء من أجله.

أيفاً أه نعم لم تكوني مخلصه له.

شارلوت لم أكن، أحببت مارتين ونهضت معه لمدة ثمانية أشهر. هل تتخيلين أن حياتي خلال هذه الأشهر الثمانية كانت فراشاً من الورق؟

أيفاً: على أي حال، أنا التي كان عليها أن تتجسس مع الوالد في الامسيات، وأما التي كان عليها أن تريحه، وأنا التي عليها أن تردد أنك كنت تعجبه.

رغم كل شيء، وأنت كنت لابد عاتدة إليه، وأنا التي كانت تقرراً له رسائله.

رسائله الطويلة، الرقيقة، المحبة، السلية، الهاترة، والتي كنت تخبريننا فيها مقطعات عن رحلاته السلية. كنا نجلس كالكاهن، نقرأ رسائله.

مرتين وثلاثاً مقتنعين بأنه لا يوجد شخص في الكون لروح منك.

شارلوت. (هائدة، مذهولة) أيفاً، انت تكلمينني.

أيفاً. لا أدري، أنا في غاية الارتباك. تأتي إلى هنا فجأة بعد سبع سنوات، وتطلع إلى حضورك بفارغ الصبر. لست أدري مالذي تخليت ربما ظننت أنك وحيدة وحزينة. لا أدري ربما ظننت أنني كبرت.

واستطيع النظر بلا انفعال إليك. إلى نفسي، إلى مرض هيلينا، وإلى طفولتنا. أرى الآن أن كل شيء أصبح دوامة مريعة. (تتوقف) تصبحين على خير يا أماء، لن يفيدنا شيئاً الكلام عن الماضي. إنه مجرد كبرياء.

وبالإضافة إلى ذلك فلا جدوى منه.

شارلوت: تطيقين سيلاً من الإتهامات ثم تنصرفين؟

أيفاً: لأن الوقت أصبح متأخراً على أي حال.

شارلوت ما الذي أصبح متأخراً؟

أيفاً: لا شيء، يمكن تغييره.

(يسمع في السكون عويل طويل مشدود يكدأ لا يشبه الصوت الأنثوي)

(تنظر شارلوت بقلق إلى ابنتها)

أيفاً انتا هيلينا، لقد استيقظت. سأصعد إليها برهة لأرى إن كانت بحاجة لأي شيء.

(تصرع أيفاً الخطي عبر المنزل للمعتم تعرف طريقها جيداً دون حاجة إلى نور. كل شيء ساكن خارج النافذة تحت ضوء القمر، لا ريح ولا ظهور فتحة.

أيفاً باب غرفة هيلينا مضم. يتوقف العويل فجأة فور دخولها. تضئ مصباح المائدة. هيلينا مستلقية ترتفع نفسها بمواجز سريرها، عنقها وكفها ترتش وهي تعض شفتيها. عينها مطبقتان بشدة، انها نائمة.

توقظها أيفاً برهة. فتعجب عينها ببطء، ويدهم تمي واقعها. تحاول أن تقول شيئاً ولكنها تراجع فجأة. تسألها أيفاً إن كانت عطشى. تهز رأسها.

تغمض عينيها وتسطع نائمة فوراً. يتوقف ارتعاشها ويستعجبها هدهده. تجلس أيفاً معها، تنظر إليها تطفئ النور وتنظر إليها ثانية.)

(١٤)

أيفاً بالنسبة لك، كنت لمحبة لتعنين بها عندما تجدين الوقت. إذا مرضت أو أسأت السلوك سلمتني إلى العربة أو الوالد. انقلبت على نفسك الباب وأخذت

تعملين. ولم يكن يسمح لأي مطلق بأزعاجك. كنت أقف وراء الباب أستمع. عندما تتوقفين لتناول القهوة، استرق الخطي وادخل لأرى إذا ما كنت حقا

موجودة. كنت لطيفة ولكن عطفك كان في مكان آخر. لو سألتك شيئاً كنت بالكاد تجاوبين. افترش الأرض وأجلس أنظر إليك. كنت طويلة وجميعة.

وكانت الغرفة رطبة ومهوية، والظلال مسدة. في الخارج تحرك نسمة أوراق الشجر ويلف كل شيء ضوء اخضر غير حقيقي. أحياناً كنت تستحين لي

أن أجدف بك خارجاً نحو الفلج. كان لديك فستان صيفي أبيض طويل مفتوح الصدر يظهر نديك. كانا في غاية الجمال. كنت حافية القدمين

مجدولة الشعر في ضفيرة كثيفة. وكنت تعجيب النظر إلى الماء كان الماء صافياً وبارداً، وكان باستطاعتك رؤية الأجسام الكبيرة البعيدة في اللقاع.

وكذلك النباتات والأسماك. تبال شعر وكذلك يدك. وأنت كنت تدبين دائماً متألفة، أردت بدوري أن أحو حذوك. أصبحت شديدة التدقيق في

ملابسي. كنت قلقة دوماً ألا أعجبك مظهري. اعتقدت أنني قبيحة جداً، كما

تريين، نحيلة، بارزة العظام، بعينين كبيرتين كعيني البقرة، وشفتين غليظتين قيوحتين، بلا حاجب ولا رموش، ذراعاي طويلتان جداً، وقدماي

كبيرتان بأصابع مقطعة، وكلاهما، ظننت أنني أبدو متعة للنظر، ولكنك

بالكاد أديدت أي قلق تجاه مظهري مرة قلت: «كان الأجدر أن تكون



الشجاعة ولا يعود لدي الجراءة لأقول، المزيد او عندما ابقى صامتة لأنني خجلة ما قلت، عندئذ يكون مفقود ان تتكلمي وتفسري. واسوف استمع وافهم، تماما مثلما كنت دوماً استمع وافهم. وبالرغم من كل شيء، فلم يكن ائني احببتك. اني لم اكن ابينتك الصغيرة. لم يكن من الخطا انني احببتك. لقد تحملتني كثيرا اذ كانت لديك رحلاتك، ولكن هناك شيئا واحدا لم افهمه مطلقا هو علاقتك بوالدي... فكرت بكما كثيرا في الأونة الأخيرة، ولكن حياتكما ما كانت لغزا. أحيانا اعتقد انك اعتدت كلها على والدي بالرغم من انه اضيف منك بكثير، ويشكل ما كنت تراعيه شعوره كما لم تفعلين اطلاقا معي او مع هيلينا. لقد افسدته وتعدلت عنه كما لو كان مصنوعا من مادة اخرى. مع ذلك فإن والدي المسكين كان يفقد الموهبة الى حد كبير. كان وديعا لا يضايق احدا. علمت انك قمت بتسديد ديون والدي في عدة مناسبات ليس كذلك؟

شارلوت نعم.

ايفا: اعتقد ان والدي كانت له علاقات صغيرة. على اي حال اذكر ثلاث سيدات غريبات حضرن لرويتنا وجلسن في غرفة الجلوس. اعتقد ان احداهن كانت تدعى ماريا فان ايك. كانت تملئوك اليس كذلك؟

شارلوت: واليك كانت له علاقة مع ماريا. علاقة بسيطة وقصيرة.

ايفا ألم تزيجك علاقاته الغرامية؟

شارلوت كلا، حصن. لم اغضب يوما من واليك بسبب علاقاته الصغيرة. بالإضافة إلى ذلك، فقد كان ذوقه رفيعا. قلت انه لم يكن كقولاً. هذا حكم قاس وغير عادل، ويكشف انك لم تكوني على معرفة بوالدك. في طرفي اخرى كان بإمكان جوزيف ان يكون أحد اعظم المهندسين المعماريين في أوروبا. ولكنه غاف في اسقامته ومارعاً مشاعر الآخرين. كان اعزافه الثاني في فرقة اخيه الذي لم يكن يمتلك نصف موهبته. ومن سوء الحظ ان والهما ترك شركته لهما مناصفة. لم يكن جوزيف يحب ايدا الدخول في مشاكل او اثبات نفسه. ولكنه كان يملك افكارا لامعة. لقد قام مثلا بتصميم قاعة حفلات موسيقية لتكوينهاجن. ان هل كانت اولسكو؟ كلا، كانت ليونز. في الواقع، واجمع الكل على انها اجمل المباني التي شُيدت خلال الثلاثينيات. لم جاءت الحرب وانتهى المشروع إلى لشيء. مسكين جوزيف، كان سيئ الحظ في كل ما احدث على عاتقه كما فعل رجلان عظيماء وليس ايدا عديم الموهبة. تدين متشككة فيما اقول يا ايفا. الا تصدقيني؟

ايفا- ما أهمية ذلك؟ كلماتك تنطق لي واقف وكلماتي على الوعي، وإذا ما تبادلنا الكلمات فإنها تغدو لا قيمة لها.

(١٥)

شارلوت تحدثت سابقاً عن هدائي لنفسي اعتقد انك مخطئة. لم اكتب على نفسي ايدا كان واقع الحال خفيفاً. اصبت بأوجاع الظهر ولم استطع المran. كما يجب. سادت حالة خفلاتي الموسيقية، وفقدت ارتباطات مهمة. بدأت اشعر ان حياتي لا معنى لها. في الوقت نفسه انا تائبني تأنيب ضمير تجاهك وتجاه جوزيف. بدالي من الغباء ان ارجع نفسي من مدينة إلى أخرى مفرقة ومهانة في الوقت الذي كان يمكنني ان اكون بدلا عن ذلك ممكنا في المنزل. يتسمين بسخرية. إنني احاول ان اتكلم بصوت. احاول فقط ان اقول لك شيء شعرت. لا يهمني بعد ذلك ما تعتقدن. ولكن من الأفضل ان اخرج هذه الأمور من صدري ولو لمرة، حتى لا نعاود ذكرها مرة ثانية

ايفا: اني احاول ان افهم.

صباحا لم ضحكك بعد ذلك كيلا اضطرب. ولكنني اضطربت طبعاً. بكيت لاسبوع في السر. لأنك كنت تتردين الدموع. دعوى الآخرين لم فجة اجد حقايتك في احد الايام منصبة اسفل السلم بينما تحدثيني عن الهاتف بلغة الجبشة كنت اندهب إلى الله اني الضمانة، انهل إلى الله اني بحث ما يمتك من الذهب. ان صوت جدتي، أو ان يحصل زلزال، أو ان تتصلح محركات كل المائرات. ولكنك كنت دوماً تذهبين. كل الابواب كانت مفتوحة والرياح تصف بالمزلق، والجميع يتكلم في نفس الوقت وانيت نحوي ووضعت زراعتي حولي وقيلفتني وضغمتني، ثم قيلفتني مرة ثانية ونظرت في وانستمت لي. كانت فروع منك راتحة ذكية ولكن غريبة. انت نفسك كنت غريبة. كنت قد ذهبت فلم تريني كنت افكر سوف يتوقف قلبي عن النبض الآن. اما موت، هذا يؤلم كثيرا. لم اذق السعادة مرة ثانية. خمس دقائق فقط مرت، كيف استطعت تحمل مثل هذا الألم لعدة شهور؟ واخذت ابكي في حضن ابي، وجلس هو ساكنا ويده الناعمة الصغيرة تداعب رأسي. وواصل الجلوس هناك ويديه غلونه القديم، ينتقل الدخان بعيداً حتى احاطنا الدخان من كل صوب. أحيانا كان يقول شيئا: «الذهب إلى السيمين هذا لسان» او وما اريد. في تناول الأيس كريم للمشاء اليوم». ولكنني لم اكن مهتمة بتأنا لا بالسيمين ولا باليس كريم لأنني كنت أموت. مرت الايام والاسباب. تشاركنا انا ووالدي الوحدة جيد. لم يكن لدينا الكثير نقوله لبعضنا البعض، ولكن اليقاع مع كان مدعاة للهدوء النفسي فلم احاول ازعاجه ايدا. في بعض الأحيان كان يبدو مضطربا. لم اكن اعرف ان كان درما بحاجة للمال. ولكن عندما كنت أتني متناقلة نحوه يشرق وجهه، وتبادل اطراف الحديث، او يرت على يديه الصغيرة الشاحبة، او كان يجلس على الأريكة الجلدية مع العم اوتو شيربان البراندي ويتحدثان بصوت خافت. كنت أتساءل ان كانتا يسمعان فعلا ما يقولان. او ان العم هاري كان موجودا. وعندما يلعبان الشطرنج يصيح المكان هادئا إلى أقصى الحدود. كنت استطيع سماع دقات الساعات الثلاث الموجودة في المنزل. قبل موعد حضورك المفترض ببضعة أيام، كنت اصاب بالحمى لفرط الحرارة، فمما يتقاني في نفس الوقت قلق شديد مخافة ان امرض. فعلا لأنني كنت أعلم انك تخشين المرضي.

ثم بعد ذلك، عندما كنت تحضرين فعلا، لم يكن مفقودي شغل ذلك. اذ كنت اكون سعيدة للغاية، ولا استطع ان اقول شيئا لدرجة انك احيانا كنت تصفيين لي وتقولين: «لا يبدو علي ليها السعادة الشديدة لعودة والدتها إلى البيت مرة ثانية» عندها كانت وجنتاتي تتضجران واصاب بالتهرق الشديد، ولكنني لم اكن انيس بهت شقة. لم يكن لدى كلام لأنك انت التي ملكت كل الكلام في المنزل. احببتك، كانت مسألة حياة أو موت. هذا ما اعتقدت على أن حال - ولكنني لم اعد اثق بكلامك. عرفت بالغيرة انك بذلك كنت تعين ماتقولين. انت تملتين صوته جيلما، يا اماء. عندما كنت صغيرة كنت اشعر بصوتك يلاص جسدي حين كنت ضاحكيتني، وكثيرا ما كنت تعضين مني لعدم سامعي ما تقولين. وهذا لأنني استمعت لي صوتك وايضا لأنني لم اكن افهم ماتقولين. لم اكن افهم كلماتك. لانها لم تكن تتناسب مع نبرة صوته او تعبيرات عينيه. وأساو ما في الأمر انك كنت تترسمين في غمرة غضبك. عندما كنت تكرهين والدي كنت تدعوين يا اعر اصدقاتي» وعندما كان يصيحك التلع مني كنت تقولين « يا فتاتي الصغيرة العزيزة. لا شيء مماثل الواقع. كلا. انتظري يا اماء يجب ان انهي كلامي اعلم انني شلة بعض الشيء ولكن لا انا فتاتي تناوت بعض الشراب لما كنت قلت ما قلت. فيما بعد، عندما كانت تخفلني



من البلوغ، وبسرعة خاطفة جاءني اختصاصي الامراض الذي كان صديقاً للعائلة. وصف لي مراهم ومسوحات كانت تشعري بالغبغان وبشعل جلدي اكثر احراراً لقد ظننت انني ان استطعت ان اعطني بشعري بالصورة الكاملة، ولذلك فقد قمت بقصه. كنت مرعبة، اعتقدت ان مظفري كان رهيباً. وأسوأ ما في الأمر انه ظننت ان اسناني ليست بالاستقامة الطبيعية ولذلك فقد قمت بتركيب جسر لها. اصبح منظرني كالفراعة الحقيقية. قلت لي انني الآن، وقد غرقت فناة رائدة، فلا يجوز ان اتحول بشباب لفضفاضة وسفرت غير رسمية، بل اردني فساتين كنت ترومين عليها او تقويمين لنت بصنعها، دون أي اعتبار لرأيي. ولم يكن بمقدوري ان اعترض لأنني لم أتحا أن أكرر مزاجك. كنت تعطيني للقراءة كتباً لا احبها . كانت اعلى بكثير من مستواي. كنت اقرا وأقرأ، وكان علينا ان نناقش معاً ما قرأت. كنت تفسرين وتطرحين الأمور أمامي دون ان يكون لدي أية فكرة عما تتكلمين. كنت اعشى ان تقومي يوماً بعرض امكانياتي امام الناس فيظهر غياني للاحدود.

احس بظلال كامل. ولكن هناك أمراً واحداً فهمته بوضوح: لم تكن هناك ليست فضفاضة منى هناك ان تكون موضع حب أو قبول، كانت مسكونة بهذه الفكرة، وغدت انا اكثر واكثر خوفاً وانسحاقاً. لم أعد اعرف من أنا اذ كان على كل لحظة ان اسعدك. تحولت إلى لعبة غبية من صنع يدك. كنت أقول ما كنت تريدني ان أقول، واقوم بحركاتك وسكانك ذاتها كي احظى بفضفاضة منى هناك ان تكون نفسي للطفة واحدة ولا حتي عندما اكون وحدي، لأنني كرهت كل ما بهت لي بصفة. كان الأمر مرعباً يا اماء، وما زلت ارجع عندما اتكلم عن تلك السنوات. كان أمراً مرعباً، ولكن كان لابد ان يتدهور أكثر واكثر. وكما ترين، لم أدرك انني كنت اكركه لأنني كنت مقتنعة تماماً اننا نحن بعضنا. وانك اكثر معرفة. لذلك لم استطع ان اكركه، وتحوّلت الكراهية إلى خوف مجنون. حملت احلاماً مرعبة، قضمت اطافري، وبزغت خسلاً من شعري. حاولت ان ابكي ولكن عجزت عن ذلك. لم استطع ان اخرج اى صوت. حاولت ان اصرخ ولكن لم يصدر عنى سوى انات مختنقة زادت في خوفي. في احدى الايام اخذتني بين ذراعيك، جلست بقربي على الاركة ويحكى فليلاقلت انك قلقة بشأن نموي وانه من الافضل ان نرى طبيباً حائناً. نذهب في ظني انك عنيت انني اكاد افقد عقلي، ومنحتني هذه الفرضية نوعاً من الاستكانة الكئيبة. وهكذا ارسلت الى طبيب نفسي. عجز محافظ تعب في معظم ابيض كان يتكرر كرسه السمين بفتاحة رسائل طوال وقت محادثتنا. بدأ يسألني عن حياتي الجنسية ولكنني لم تكن ادري عما كان يتكلم. فلم اك حتى قد مررت بعد بعامتي الشهيرة الاولى . ولذلك كان على ان اخلق كل شيء. اعتقدت ان انواقي المتعددة المخزنية المعروفة قد ادمشت. او انه استطاع ان يشطف حقيقتي ولكته لم يشأ ان يجرحني. كان لطيفاً حسن النوايا، وقال انه على ان اتذكر ان والدتي تمضي، وانها لانفكر بالامسحلتى. ولكنني كنت اعرف ذلك من قبل.

شارلوت: وقد رطحت مع مارتن. لم تغفري لي ذلك ابداً. اليس كذلك؟

ايغا: لم يخطر ذلك في بالي.

شارلوت: ولكنك ظننت انني قد تخلطت عنك.

ايغا: نعم.

شارلوت: ألم يحدث ابداً. (تراجع نفسها. تتوقف)

(تسكت ايغا. تسكت شارلوت)

ايغا: هل تذكرين ستيفان؟

شارلوت: كنت في هامبورج عرفت بيتفون أولاً. لم يكن صعباً بصورة خاصة، وكل شيء سار على ما يرام. بعد ذلك خرجت للشواء مع شبيبي العجوز، تعرفينه، قائد الأوركسترا (لقد مات الآن). كنت نذل ذلك ولذا. عندما كنا نأكل ونشرب لفترة طويلة كل الزمن وكنت راضية ومرتاحة وظهري يكاد لا يؤلمني اخلاقاً. كان شبيبي يقول لي: «ولماذا لا نتيقن في البيت مع زوجك وظللك وتعيشين حياة محترمة بدلاً من ان تعرضي نفسك للاذلال الدائم؟» حملت به وانفجرت ضاحكة. لم تعتقد ان عرزي كان بهذا السوء هذا المساء؟» قال (لما اعتقد ذلك..» ولكنني لا املك إلا ان افكر في يوم الثامن عشر من اغسطس ألف وتسعمائة واربع وثلاثين. كنت في العشرين من العمر وعرفنا بيتفون معاً لأول مرة في لينز. هل تذكرين ذلك المساء؟ كانت هناك موجة من الحرارة وكانت القاعة مكتظة. عرفنا كالايلة، وكانت الأوركسترا ملهمة لغد وقف الجهور بعد الحظة بانفاس مهللاً، وردت الأوركسترا التحية بعزف احتفالي بالوبر. كنت ترتدين ثوباً صيفياً بسيطاً احمر اللون فهما يستمرل شركه طويلاً حتى خصره. كنت مرحة وغير مهالبة. فغيما يتعلق بل كان بالكامن ان تعرف الكونشرتو خمس مرات اخرى ذلك المساء بالمتعة نفسها. «كيف تتذكر كل هذا؟» سألتها. «لقد سجلت ذلك في مفكرتي الشخصية»، قال، «حول انجازاتي الهامة».

عندما عدت إلى الفندق لم اتمكن من النوم. اتصلت بجوزيف الساعة الثالثة صباحاً، وقلت له لقد اخذت قرارى: سوف اتوقف عن التجوال وابقي في المنزل معه ومعه. سوف تكون عائلة حقيقية. جوزيف كان سعيداً جداً بكينها بعاطفة عميقة، نحن الاثنان، وتحدثنا نحو ساعتين تقريباً. هكذا كان. لم يكن الأمر خادعاً على اى حال. ربما فكرة طفولية بأن الحياة قد تعطي مخرجاً رحيماً حتى شارلوت اندرجاست. شيء سقيفه طبعاً. بعد شهر من الزمن ادركت انني اصبحت عبئاً قتيلاً عليك وعلى جوزيف، وابني اتوق إلى الرحيل، ولكني هدأت بعد عام او يزيد. بدأت اعطي دروساً وكريت نفسي لك ولشنتك، وشاركت جوزيف قلقة قضينا فصول الصيف في كوخ على الأريهيل. تذكرين اليس كذلك؟ (ايغا تهرز رأسها ويتنسم بلا ابتسامة) كنا سعداء نسبياً كما اعتقد، اليس كذلك؟ ألم تكوني سعيدة؟

ايغا: (تهز رأسها) كلا. لم اكن سعيدة.

شارلوت: (متندهة) قلت ان الأمور ما كانت لتكون أفضل من ذلك.

ايغا: لم أتحا أن اخبى امك

شارلوت: هذا يؤكد وجهة نظري. (ضاحكة) ما الفطأ الذي ارتكبت؟

ايغا: لم ترتكبي اى خطأ. كنت رائدة، كالعادة اعتقدت انك كنت خفيفة. كنت في الرابعة عشرة من عمري، ولانفادار ما هو افضل فقد حولت كل طائفة المعزونة ضدي. لقد رسخت في ذهني فكرة انك اهللنتي، وأن تصمين على تعويض ما فات. بذلت جهدي للدفاع عن نفسي ولكن لم يكن أمامي أية فرصة. بالإضافة إلى كل ذلك، لقد اصبحت كنت مقتنعة طيلة الوقت انك كنت المعصوبة وأنا المخطئة. هل تعرفين ما فعلت؟ لم توجهني نقداً صريحاً بل كنت دائماً تلصمين. ولكن في كل ساعة من ساعات النهار كنت حاضرة بابساساماته، وحركاتك القليلة، وعنايتك الصنونة بالآخرين، أو نبوة صوتك اللطلة. لم تكن هناك جرئية واحدة غائبة عن طائفة الصبية. كانت لدى حبة لأنني نموت بسرعة. كان يتوجب عليك متابعة تماثيل الجهبان، وطبعاً كنا نقوم بهذه التماثيل معاً. وكنت تفتقرين بالأم ظهوره، باتت على حبوب الشباب، حيث انني بلغت



شارلوت: اذكركم بالطبيب! انت وستيفان لم تكونا لقائرين على التعامل مع طفل.

ايفا: أبداً كنت في الثامنة عشرة وستيفان كان بالغاً. كذا مغرمين ببعضنا البعض، وكان ممكناً لعلاقتنا أن تتج.

شارلوت: ما كان لديكما القدرة على الانسجام.

ايفا: أه بلى، كان ذلك في مقدورنا. كنا نريد انجاب الطفل، ولكنك حطمت علاقتنا.

شارلوت: هذا ليس صحيحاً. من المؤكد ان هذا غير صحيح؛ على عكس ذلك، قلت لوالدك أنه علينا أن نمسحها فرصة أخرى، وان علينا أن ننتظر ونرى، لم تدركي ان ستيفانك هذا كان احمق، متشرذاً نصف مجرم، ضحك عليك منذ البداية حتى النهاية؟

ايفا: (بكراهية) لقد كرهته منذ اللحظة الأولى لأنك رأيت انني احبه، وانني كنت قد انجرفت بعيداً عنه. حاولت جهدي تدمير علاقتنا متظاهرة طوال لوات تلك متفهمة ومتعاطفة.

شارلوت: والطفل؟

ايفا: تحول ستيفان إلى رجل آخر عندما علم انني حبلي.

شارلوت: لقد اصيب ستيفانك هذا بصدمة هائلة. اخذ سيارتي وقدمها إلى خندق واعتقل لقيادته السيارة وهو مخمور. هذه كانت ردة فعله تجاه حملك.

ايفا: (بغضب جامح) هل تظنوني انك تعرفين كل شيء؟ هل كنت موجودة اثناء مناقشاتنا؟ هل كنت مختبئة أسفل السرير عندما كنا انا وستيفان معاً؟ هل تعرفين معاً تتكلمين؟ هل اهتممت يوماً بأن تعرفي كيف يفكر الآخرون وكيف يشعرون؟ ولخبراً، هل تتباين بأى مخلوق أبداً صاعداً شخصاً انت؟

شارلوت: لقد سمعت هذه الاتهامات من قبل.

ايفا: لم يكن ستيفان كأ الآخرين بل افضل واكثر صدقاً.

شارلوت: اعتقد انه اذك سرق تلك النسخة المطبوعة الصغيرة لرمبوانت، رهنها، ولذلك ايضاً كتب عليك بشأن طفولته وشبابه وأساسه عائلته، ولذلك ايضاً اقتحم كوخنا الصيفي مع اصدقائه المتمرمين وشرب كل الخمر وترك المكان مزلة قدرة.

ايفا: كل ذلك حدث فيما بعد. هل نسيت؟ هل نسيت انك دبرت ايماندي إلى عبادة طبيب نفسياني بعد الاجهاض، وانك شكوت ستيفان إلى اللوبوليس عندما توجه إلى المنزل ليحدث اليك؟

شارلوت: او انك حقاً اردت طفلاً لما كان بايمانكي ان افرض عليك عملية الاجهاض.

ايفا: كيف لي ان اتحداك؟ لقد قممت بفشل دماغي منذ الطفولة، وكنت دائماً استسلم لك. كنت خائفة مضطربة بحاجة إلى المساعدة والدعم.

شارلوت: (بأسى) ظننت انني كنت اساعدك. كنت مقتنعة ان الاجهاض هو الحل الوحيد. وكنت مقتنعة بذلك ومارات حتى الآن، شيء. ربما ان تفدي هذه الكراهية طوال هذه السنين. لماذا لم تقولي ابدأ اي شيء؟

ايفا: لانك لاتتصين ابدأ. لانك انسانة هزبية سيئة السمعة، لانك مصابة ببزل عاطفي، لانك في حقيقة الأمر تزوريني انا وميلينا، لانك دون أمل بترجي متعلقة على نفسك، لانك دائماً تقفين داخل دائرة نورك الشخصى، لانك حملتني في رحمك البارداً ولغفلتني إلى الفجار باحتقار، لانني احببتك، لانك اعتبرتنني مفيدة للاشهرتزاز عديمة الذكاء وإساءلة. ولقد

تفكت من جرحي مدى الحياة تماماً كما انت مجروحة. مزقت كل ما هو

حساساً رقيق، حاولت ان تخفي كل ما هو حي. تتكلمين عن كراهيتي. كراهيتك لم تكن أقل كراهيتك ليست أقل. كنت صغيرة وطبعة وصحية. كبرت جماعي، اردت جوي، تماماً كما كنت تريدن ان يحبك كل انسان آخر. كنت تحت ضغط كذا. فقلت كل هذا باسم الحب. ريدت طويلاً انك احببتني واحببت والدي وميلينا. كنت اخصائية في التلفزيونات والحركات التي تعبر عن الحب. الناس أمثالك. الناس امثالك خطر على الآخرين، يجب ان تصنعي بعيداً وأن يتم العمل على جعلك غير مؤذية او اينة. يا للفرح الربيع! مع المشاعر والتشويق والدمار كل شيء ممكن، وكل شيء يتم باسم الحب والعناية المفرطة. جراحات يجب ان تحول لالينة، خيبت امل الأم يجب ان تدفع الالينة لثمنها، تعاسة الأم يجب ان تصبح تعاسة الالينة. يبدو الامر وكأن حبل السرّة لم يقطع أبداً. سوء حظ الالينة هو انتصار الأم، حين الالينة هو سرور الأم الخفي.

(تستوقظ هولينا على صوت ايفا. نبرة الصوت وعلوه يهيفانها. تنهض بنفسها خارج السرير، متسلقة حائزها المرتفع وتنزل أرضاً. تجر نفسها نحو الباب معتمدة كوعياها وركبتيها، تقع على جانبيها، وتستلقي لاهة مرتمة)

ايفا: (صوت) عشنا الحياة بشروطك، على عطاءات جيميك الصغيرة للثمنية. اعتقدنا ان الحياة هي كذلك. الطفل سهل الاختراق دائماً، لا يستطيع فهم الأمور، لا حول له ولا قوة. انه لا يستطيع ان يفهم، لا يدرك الأشياء، فانه يقول اي شيء، معتمد على الآخرين، معرض للاذلال، ومن ثم المسافة الجدار الذي لا يمكن تخطيه. ينادي الطفل، لا أحد يجيب، لا أحد يأتي. ألا تريين؟

شارلوت: لقد رست لي، بكراهيتك الريمية، صورة معينة. ولكن هل هي صحيحة؟ هل تعتدين جيد انها الحقيقة كاملة؟

(تخفي ايفا وجهها ببديها، تهرز رأسها)

شارلوت: هل تذكرين جدتك؟ كلا، طبعاً لا، كنت في السابعة تقريبا عندما ماتت. تذكرين جدك بصورة أفضل: في الواقع اعتقد انك اقمتم معه علاقة حميمة.

ايفا: كنت افضي جدتي، كانت طامحة، جديداً وعقلية، جدي كان لطيفاً.

شارلوت: نعم. هكذا كان الأمر بالنسبة لك.

ايفا: ولكن ليس لك.

شارلوت: كلا، بالكاد. والدتي والوالدي كانا عالمي رياضيات متميزين. كانا ماثمويين بعلومهما وببعضهما البعض. كانا مسيطرين عديدي المسؤولية ولطيفي العشر. كنا في نظريهما أطفالاً نحمل سمات الطبيعة المنهشة، ولكننا نظرة مبهمة من أي بداهة أو انتمام حقيقي. لا أنكر ان أبأ منهما قد لمسني أو لمس اخوتي يوماً سواء مداعباً أو بداعي الفصاح. في الواقع كنت جائلة تماماً بكل امور الحب: الرقة، التواصل، الألفة، الندف. لم اتمكن من اظهار مشاعري إلا عبر الموسيقى. كنت اتواصل ايماناً عندما استلقي يفتحة ليلاً فنيما اننا كنت قد عشت أصلاً. سوف يقول لي لخدمهم ملاحظة: «ما اروع الحياة التي تعيشونها باسيدة اندروغاست. فكري فقط انه باستطاعتك امتاع لناس ككثيره ولكن ما افكر به انا هو: اننا لسنا على قيد الحياة. اننا لم اولد مطلقاً. لقد صُرت خارج جسد والدتي الذي سرعان ما انطلق واستدار نحو والدي. اننا لم اولد. ايماناً كنت اتواصل اننا كان الأمر متعاقلاً بين كل البشر، ان بعض الناس يمتلكون موهبة اكبر على العيش. اننا كان بعض البشر قد وجدوا ولكنهم لم يعيشوا الحياة.

أيضا منذ متى عرفت كل هذا؟

شارلوت: لقد أصبت بالمرض منذ ثلاث سنوات، ربما لم تعرفي. أصبت بنسبم في الدم، ومكنت في أحد مستشفيات باريس لمدة شهرين. لكن ليوناردو خلافته وبقي معي كل الوقت. كنت... حسنا، اعتقد انني كنت ان أصبت. وقد استعرفت وقتا طويلا حتى... أصبت بنوع من الالتهاب العصبي، أو سم ما شئت

أيضا، ولكن يا اماء، لم يكن لدي أية فكرة.

شارلوت لم يكن هناك حاجة لإقلاقه. حسنا، على أي حال، لقد بدأنا أنا وليوناردو نتحدث مع بعضنا البعض بعد أن أتبع لنا الوقت الكافي لذلك ولو لمرة في الواقع كان ليوناردو هو الذي يقولي الكلام. كنت استمع وأحاول أن أفهم كان الأمر صعبا في البداية، أم بوسني أن أكون في منتهي الروحانية إذا اقتضى الأمر، ولكنني لم أعيا بالروح نفسها. (تنتهد) كانت كدروس الصف الأول، ولكنني لم أكن تلميذة بالمستوى المطلوب. لقد اعتبرت كلام ليوناردو معظم الوقت بلا معنى، ولكن جلوسه على السرير اشعرني بالراحة. (تبتسم) كان صوره بلا حدود، رغم أنه في بعض الأحيان كان يلقيني بالوزة البليدة، ولم يستطع ايجاد تفسير لمقدرتي على أن أكون تلك العاززة الموسيقية التي أصبحت. (تتوقف) أخيرا استطعت أن أكون صورة عن نفسي أنا لم أنصع ايها. يضح ويجهي وجهي، اكسب ذاكرة وتجارب، ولكني مازلت داخل الصدفة وكأنني لم أولد. (تتوقف) لا استطعت تذكر الوجوه، ولا حتى وجهي أنا. اهبانا أحوال أن أتذكر وجه امي، ولكنني لا استطع. اعرف انها ضخمة وداكنة البشرة ذات عيين زرقاوين وألف كبير وشفتين محتلفتين وجهية عريضة. ولكني لا استطعت وضع الأجزاء مع بعضها البعض. لا استطع أن اراها. وبالطريقة ذاتها فمن المستحيل بالنسبة لي أن أتذكر وجهك أنت أو وجه هيلينا أو ليوناردو الشيء الوحيد الذي اذكره عن لادتي لك ولشقيقك هو أن عملية الولادة مؤلمة، ولكنني لا اذكر حتى نوع ذلك الألم. (تتوقف) قال ليوناردو مرة أنه... كيف غير عن ذلك ثري؟... «تلمس الحقيقة هو قضية مؤهبة»، قال «معظم الناس يفقدون تلك المؤهبة، ولربما كان ذلك أمرا جيدا».

هل تعلمين ماذا عنى؟

أيضا اعتقد ذلك

شارلوت: كم هو... (تصمت)

أيضا (بعد أن تتوقف برهة) ماذا؟

شارلوت: كم هو غريب!

أيضا غريب؟

شارلوت: كنت احشاك دوماً. (مندهشة)

أيضا لا استطع أن أفهم ذلك.

شارلوت: (بدهشة هادئة) اعتقد انني اردت ان تهتمي بي. وددت ان

تصمي ذرايعك حولي وفريحتيني

أيضا كنت طفلة

شارلوت: هل يهيم هذا؟

أيضا كلا

شارلوت: وجدت انك تهتميني وارتد ان احبك بدوري، ولكنني لم

استطع لأني كنت اخشى متطلبائك.

أيضا لم يكن لدي أية متطلبات.

شارلوت: ظننت ان لك متطلبات لا يمكنني تلبيتها. شرعت انني غريبة

الأطوار ومشلولة. لم أשא أن أكون امك. اردت ان تعرفي انني كنت مثلك

بلا حول، ولكن اشد فقراً وأكثر خوفاً.

أيضا: هل هذا صحيح؟

شارلوت: اسمع نفسي اقول اشياء لم اقلها من قبل. هل انني اكتب؟ هل انني امثل؟ هل أنني اقول الحقيقة؟ لا أنري يا ايها. لا أدري، اشعر انني مضطربة ومريكة. ربما انه موت ليوناردو. ربما مرض هيلينا. ربما كراهيتك الريبية. (بأسى شديد) ايها، كوني واقية مني! ان هذا لمؤلم جداً. ايها، اعرف انه مؤلم

شارلوت: لم ترمقيني بهذه النظرة؟

أيضا: سأقول لك

(تفتح هيلينا الباب بصعوبة بالغة وتحبو نحو القاعة اعلى السلم. لقد جرت هيلينا إلى اعلى السلم حيث استلقت في الظلام، تستمع إلى الإمرأتين تحدثان.)

شارلوت: اخبريني ما يدور بخلك

أيضا: افكر بهيلينا وليوناردو.

شارلوت: لا أفهم.

أيضا: لا تفهمين؟

شارلوت: بالكاد. كانوا يعرفان بعضهما البعض.

أيضا: اماء!

شارلوت: كنا سوية في بورنولم في أحد اعياد الفصح.

أيضا: لقد ذهبت وتركنا بعد ثلاثة أيام.

شارلوت: انكر انها كانت تمطر. اظن ان كان هناك بعض اللجج أيضاً

أيضا: اماء!

شارلوت: كان علي أن اعزف البارثوك الأولى مع انضرميت في جنبه. (تتوقف) كنت متحمسة للوصول إلى هناك في الوقت المحدد. اردت مراجعة الكونسرتو معه بسلام وبدون. ولذلك فمن المحتمل أن أكون قد غادرت مبكرة، كان الطقس مخيفاً. (توقف طويلاً). كان مزاج ليوناردو في غاية السوء، وكنت كئيبة بدورك

أيضا: اماء!

شارلوت: لست ادري لم تريدني ان اذكر ذلك الفصح السخيف. استطع ان اسئل من نعمة صوبك انك تريدني ان اهلج من شيء ما. حسنا، اريد ان تعطيني انتي...

أيضا: وصلنا يوم الخميس أنت وليوناردو. قضينا اسبوعاً رائعة ضحكنا وغنينا وشربنا النبيذ ولعبنا بعض الألعاب القديمة التي وجدناها في الخزانة. كانت هيلينا معنا ولم تكن مريضة إلى هذا الحد آنذاك. انتتت وكانت دافئة وسعيدة. وكان ليوناردو سعيداً لساعاتها اخذ يتحدث معها ويمازحها. قلب الحب كيانها رأساً على عقب. جلسا معاً حتى ساعة متأخرة من الليل. في الصباح التالي اخبرتني هيلينا بصرية تامة ان ليوناردو قُبِلها بعد الأظفار ذهب ليوناردو. هيلينا في نزعة بالسيارة كانت الجمعة العظيمة، وكان الطقس دافئاً وساكناً، يوم ربيعي حقيقي تخيلي انك قد نسيت، يا اماء. عندما عادا إلى المنزل كانت الشمس قد لُوحِت بشرتهم. وكانا مرحبين إلى ابد الحدود. كنت تجرين اتصالاً هاتفيًا، كنت تصليين بالهاتف طويلاً الصباح. عندما دخل القاعة ووضع ليوناردو هيلينا على المقعد لوقت مكالمته وقلت: «الآن أشكرك ليوناردو بشكل لا تائق لهذا اللطف الذي احاطك به.» ضحكت هيلينا وقالت «تحدثيني، وكأنني فتاة صغيرة في الثاينين من عمرها. ياله من أمر مؤثر.» ثم قلت بنبرة مختلفة تماماً: «انا سعيدة كونك لم تفقدني فرتك



على المرح» ثم اخذت تتابعين اتصالاتك الهاتفية وكأن شيئاً لم يكن. بعد الظهر اخرج ليوناردو كتاباً من حقيبته. كان سيرة مواريت. قرأ ليهيلينا بصوت مرتفع وأخذنا نشاهدان الصور سوية. اخذت تدريجين على كونشرتو باروتو لبعض ساعات. وعند الساعة الرابعة نزلت إلي في المطبخ لتحضري الشاي. قلت: «هل رأيت هيلينا؟ اليس ذلك مؤثراً؟ كان لدينا ضيوف للعشاء شرب ليوناردو كثيراً وعرف جميع مؤلفات باخ من الثلاثيات الفردية (solo sonata) كان مختلفاً عن عادته وكانها كبر حجمه ونقل وزنه ورفقت عشرته وقرنته لملاً كاللوردات. كان عذبة رديفاً ولكنه جميل. جلست هيلينا هناك في الظلمة مشرقة. لم أر في حياتي شيئاً كهذا غادر الصوف متعبين وكثيرين. ذهبتا أنا وأنت في نزهة في الغلاب. أخذت تطفلين عن رحلة رائعة قمت بها إلي كينها. أو إلى مكان آخر في الحقيقة لم أكن اسمع. كنت أفكر في ذنبك الشخصيين. عندما عدنا إلى المنزل كانا لا يزالان يجلسان في المكان الذي تركناهما فيه يحتل كل منهما أحد اطراف الغرفة. النار والشموع كانت تنطفئ. رأيت ليوناردو يبكى. لم يبدل أدنى جهد لإخفاء اساه. اخفت هيلينا مشاعرها بشكل افضل فيما هي تمدتها عن هذا وذلك بصوت تقريري هادئ. ذهبت انت إلى سريوك وكان علي أن اساعد ليو ليعمد السلم. توقفتنا خارج باب غرفة النوم. ادان وجهه ونظر إلي قائلاً: «تخيلي، هناك فراشة ترفرف بجانبها على النافذة». عندما عدت إلي هيلينا كانت تجلس مستقيمة في كرسياها. مسترخية وهادئة. لم يعد هناك اثر لمرضها. ان انسى أبداً وجهها يا اماء، ان انسى وجهها مطلقاً. في اليوم التالي غادرت إلي جنبف قبل اربعة ايام من الموند الذي اتفقنا عليه. كانت هناك عاصفة تلجئة. قبل الغصامات الجوية، ولكنك تذكنت من تأمين ضجيع على معدية اوصلتك بالمسيرة إلى اليميناء. قبل ان تصمدي إلى المعبدية قلت بشكل عنوي: «طلبت من ليوناردو ان يبقى لمدة اطول يبدو أن هذا يفيد هيلينا». ابستمت وتغلقنا، فجأة أصبح ليوناردو قلقاً وتعبساً. كان يشارد الزمن فظاً فيما جلس يعمل في علية. صباح عيد الفصح كان لملاً وسقط إلى أسفل. جيله هذا في وضع نفسي افضل. ذهب في نزهة طويلة تمت المطر، وعندما عاد كان قد استعاد وجهه. صعد إلي هيلينا وقال ان عليه ان يغادر خلال بضع ساعات، وانهم سوف يلتقيان مرة ثانية، وانه يرغب في اعباتها سيرة مواريت كذكرك. ان طلب مكالمه هاتفية إلي جنبف وتحدث اليك لمدة نصف ساعة». وفي المساء نفسه غادر علي متن آخر طائرة. استيقظت خلال الليل على صوت وهيم. كانت هيلينا تبكي. دخلت إليها. كانت تشكر من ألام رهيبة في روكها وساقها اليمنى. لم تظن انه سيكون بعقدورها تصل هذا الألم حتي الصباح. اعطيتها كل الامسكات التي وجدتها. والتي لم يكن لها اي تأثير. في الخامسة صباحا اضطرت إلى الاتصال بسيارة الاسعاف.

شارلوت: إذا كان خطأي، أن هيلينا سقطت مريضة.

ايضا اعتقد ذلك.

شارلوت: تريدان أن نقول أن مرض هيلينا...

ايضا نعم.

شارلوت: انت لا تعطين ذلك جيداً....

(تصمت لوقتاً، لا تتمكن شارلوت من الكلام.)

ايضا لقد هجرتها وهي في العام الأول من العمر. واستعمرت في هجرتها، انا وهي، طوال الوقت. عند تطور مرض هيلينا إلى مستوي خطير، ارسلتها إلى منزل لرعاية الإعاقة الزمنية.

شارلوت: لا يمكن أن يكون صحيحاً ذلك...

ايضا: (يهودى) ما الذي لا يمكن أن يكون صحيحاً؟ إذا كان عندك ما

بقيت العكس دعيني اسمعه. انظري الي. يا اماء. انظري إلى هيلينا.

ليس هناك من اعز يا اماء. هناك فقط حقيقة واحدة وكتبة واحدة.

لا يمكن ان تكون هناك مغفرة.

شارلوت: لم تصدق ان...

ايضا: كلا، لا اعتقد انك فعلت.

شارلوت: إذا لا يمكن لك ان تلوميني.

ايضا: تتوقعين وانما ان يكون هناك استثناء من اهلك.

لقد سمعت نوعاً من نظام للتخفيضات مع الهباء، ولكن في يوم من الأيام

سوف نرين مجرة ان اتفاقك كان من جانب واحد. سوف تضطرب لأن

تدركي كم انك مذنبه، مثل أي انسان آخر.

شارلوت: مذنبه بأي ذنب؟

ايضا: لا أبني، مذنبه.

شارلوت: بصورة مطلقة؟

(ايضا: (تصيب)

شارلوت: الا تأتئين الي؟ الا تضعين ذراعيك حولي؟ انا في اشد الغوف يا

عزيزتي، انن تسامحيني لكل الاسماء التي قمت بها؟ سوف احاول ان

اصحح اساليبي، يجب ان تعلميني. سوف يكون بيننا أحاديث مطولة،

مطولة، جيد ولكن ساعديني لا استطيع الاستمرار أكثر من ذلك، فكر ابعثك

رهيبة جيداً. انا لم افهم. كنت انانية، طويلة ومتحجرة. لا ميسي جدي على

الأفقر؟ (اضربوني في ثمتن: ايضا عزيزتي، ساعديني.)

(تسمع صرخة في البيت السابق. هيلينا تتنادي امها. تهرع الامراتان إلى

القاعة على السلم المعتم. تصل لينا أولاً ولكن اختها تدفعها بعيداً، وتد

ذراعيها لوالدتها. شارلوت تضغط رأسها على حضن الفتاة المريضة)

(١٧)

شارلوت: (على الهاتف) بول، عزيزي، أسفة لأنني اتصلت بك في مثل هذا

الوقت المبكر من الصباح. يجب أن اتكلم بصوت خافت حتى لا اسمعني

أحد. هل تسدي لي معروفاً كبيراً؟ عندما تصل إلى مكتبك، أرجو أن ترسل

لي برفقة تقول فيها انني يجب ان انهب إلى باريس فوراً. أو إلى أي مكان

ملعون ترتأبه. لا استطيع تحمل الوضع هنا يوماً آخر، ولكنني لا استطيع

ان اغادر هكذا. يجب أن يكون لدى سبب. اتهرع أي ذريعة يا عزيزي بول.

انت فتان في اختراع القصص المسرحية. يجب أن انهب الآن، ان المكالمه

مكلفة جداً ايضاً. مع السلامة يا عزيزي. لطيف منك ان تساعدني.

(تخطف شارلوت عاتلة إلى غرفتها وتغلق الباب. تسمع لينا من مكان غير

مرئي المكالمه التلفزيونية.)

(١٨)

شارلوت: (في الظلمة) كان لطيفاً منك يا بول ان تأتي معي إلى بريثاني.

ما كنت لأتحمل البقاء وحيدة. اعتقد انني اصبحت بصدمة خفيفة هناك في

بيندال. كانت ابنتي هيلينا هناك، دون توقع، وكانت أكثر مرضاً من ابنة

مرة أخرى. لماذا لا تموت؟ هل تعتقد يا بول ان كلامي هذا ينم عن قسوة

شديدة؟ انت تصرفيني جيداً أليس كذلك؟ ام اهلك يوماً ولم ألق حفلة

موسيقية. يمكنك الاعتماد على أليس كذلك؟

لينا: (لوحدها) على ان اقوم بتعزية نفسي. لا استطيع وانما الركين لأن

يكون الناس بجانبني عندما أكون يائسة. في الواقع، علينا ان نتنبت وانما

بصمت في بعض الأحيان كيلا يسمعون أحد.

فيكتور: لا أستطيع أن افهم ما تقولين.

(ترتجف هيلينا، وتكرّر سؤالها)

فيكتور: قلت أنك تريدين أن ما الذي تريدين؟

(هيلينا باضطراب أشد، تقول نفس الشيء)

فيكتور: يجب أن نتكلم ببهوء يا عزيزتي هيلينا، وألا نلن أستطيع بأي

حال أن افهمك

(تبدأ هيلينا بالصراخ، تهتز بتشنجات عنيفة متزايدة، جمل متقطعة تسمع بين الصراخات، تعض على شفتيها إلى أن تلزقا، عينها تتوسلان).

فيكتور: أيقا: أحضري حالا! أصيبت هيلينا بنوبة! أسرع،

(صرخات هيلينا تزداد حدة ولا إنسانة تترنح بعنف في المقعد فينقلب وتسطأ أرضاً.

يتقلص الجسد، تمتد للأزراع إلى الامام، يسيل من فمها زبد أبيض ودم تدخل أيقا، وتحاول مع فيكتور عبثاً تهدئة هيلينا فيما يحضران الدواء بين انسانها المطبقة)

(الخاتمة)

فيكتور: افق هذا أحياناً انظر إلى زوجتي خلسة. انها في حالة اكتئاب شديد. كانت الليالي القليلة الماضية رهيبية. لم يكن باستطاعتها النوم تقول انها لن تستطيع أبداً أن تغفر لنفسها انها دفعت والدتها إلى المفارقة. لو انني أستطيع فقط أن اتحدث اليها، ولكن هذا كله ما هو الا مجموعة كلمات بغيره فإرغة. كان علي أن ألق انظر إلى عذابها دون أن يكون مجرد مساعديها.

أيقا: هل انت خارج؟

فيكتور: سأذهب فقط إلى مكتب البريد لأحضر رزمة من الكتب.

أيقا: كن لطيفاً وارسل لي هذه الرسالة في نفس الوقت.

فيكتور: بكل سرور. أه أنها لشارلوت!

أيقا: يمكنك أن تقرأها أن أردت. سأساعد إلى ليلى برهة.

فيكتور: (يقرا) "أدركت إنني قد أسأت اليك، بادرلك بالعطاب بدلاً من العاطفة. عذبتك بكراهية قديمة مبررة لم تعد حقيقية. كل ما فعلته كان خطأ وأريد أن اطلب مغفرتك. ان حدى هيلينا القوي كثيراً من حدى. لقد أعطت بينما كنت انا متعطلة. كانت قريبة منك فيما ظلت انا بعيدة. ولجأة تبدي لي انه على ان اعنتى بك، وإن ما فات قد فات. وانني لن اتخطئ عنك ثانية. لن اتركك لوحده مرة أخرى. لست ادري إذا كانت هذه الرسالة ستصلك، ولا اعرف حتى إن كنت ستقرأها. ربما كان كل شيء قد فات عليه الزمن. ولكنني أمل على اي حال ألا يكون اكتشافي بلا فائدة. هناك نوع من الرحمة في النسيان. أعني للفرصة الكبيرة لان نعتنى ببعضنا البعض، لأن نساعد بعضنا البعض، ولأن نضع من عاطفتنا. اريدك ان تعلمي انني لن ادعك أبداً تذهبين ثانية، ولن ادعك تتخفين من حبياتي. سوف اظل على تصميمي، ولن استسلم، حتى ولو كان الوقت قد فات. لا اعتقد ان الوقت قد فات. لا يجوز ان يكون قد فات."

شارلوت (في القطار) بول، اصغ إلى اللحظة. كلا لا تسقط نائماً. يقول النقاد دوماً انني موسيقية كريمة للنفس. لا أحد يمكنه ان يعزف بيانو كوشنر وشويان بصورة أكثر لذة، أو سوناتا برامز كسويلا. أنا لست لليلة مع نفسي، أو أنني كذلك؟ كل هذه الافكار الغريبة تتسابق فجأة دائرة في رأسي. بول، انت لا توافقني الرأي لمجرد أنك لا تريد تحمل عناء معارضي؟

أيقا (لوحدها) مسكينة هذه الأم الصغيرة وهي منقعة على هذه الصورة لكم بدت خائفة، ولكم بدت فجأة كبيرة ومنهكة لقد تقلص وجهها واحمر انفها من البكاء. الآن لن اراها مرة أخرى. جعلتها تفر مرعوبة.

شارلوت (في القطار) بول: هل ترى تلك القرية الصغيرة؟ لقد أضاعت انوار المنازل، ومضى الناس يؤدون واجباتهم المسائية، بعضهم يهين طعام العشاء، الاولاد يجهرزون فروعهم المدرسية. احس انني معزولة كلياً، واشعر بخنين جارف دائم إلى البيت، ولكن عندما اصبح في البيت ادرك أن ما أتوق اليه هو شيء آخر.

أيقا: (لوحدها) سرعان ما سيهبط الظلام وقد ازداد البرد. يجب أن اذهب إلى البيت لأجهز العشاء لفكتور وهيلينا. لا يمكنني ان أموت الآن. انني اضحي الانتحار. ربما يبردين وعندئذ سوف يحورني من سجنى على أن اكون مهبة.

شارلوت (في القطار) اعترف يا بول، ان ابنتي هيلينا تمتلك عينين جميلتين، صافيتين ورائفتين. تملك عيني جوزيف، وعندما امسك رأسها بين يدي يمكنني ان تركبهما. كيف تستطيع ان تتعاين مع عذابها؟ لقد كانت حياتي رائعة اجمالاً، ولكن حياتها؟ سارت الامور بالنسبة لي سيراً حسناً يا بول اشعر بقليل من الاكتئاب بالطبع، ولا يزعجني ان يكون لدي بعض الملكية، ولكن في نفس الوقت اشعر انه لا بأس بي. لا أستطيع الاهتمام بالمعرفة الشخصية. علي أن احبا بدونها.

أيقا: (تراجع نفسها) هل تترين علي وجنتي؟ هل تهسين في اني؟ هل انت مبني الآن؟ لن نترك بعضنا ابداً. شارلوت: (تبتسم) انت روح رقيقة يا بول. ماذا كنت سأفعل بدونك، وماذا كنت ستفعل بدوني؟ أنت تعلم الاوقات العصيبة التي مرت بها مع عازفي الكمان الذين يعملون معك، وكيف يتدمرون. وفكر أيضاً بضجيج النشاز المزيج الذي يحدونه أثناء التفريرين أيقا: هناك صوة في غرفة هيلينا. فيكتور هناك يتكلم معها. هذا أمر حسن. كم هو لطيف. إنه يخبرها ان امنا قد رحلت.

(١٩)

فيكتور: هيلينا، هناك شيء يتوجب علي ان اخبرك به. غادرت شارلوت هذا الصباح. كم نود ايقاظك. كنت مستغرقة في نوم عميق بفعل هذه الحبوب، وكان الليل يثير الاكتئاب. ولذلك، كما اسلفت، ما نشأ ايقاظك.

(تقول هيلينا شيئاً)

فيكتور: ولذلك تبعت تحيات حبها. كانت مضطربة وبالنسبة وكانت تكي.

(تقول هيلينا شيئاً)

فيكتور: ذهبت أيقا تتشمس في الفسح. انها هادئة تماماً وأقرب إلى المرح اعتقد انها سعيدة لمغادرة شارلوت.

(تقول هيلينا شيئاً)

فيكتور: هيلينا يا اعز الناس، لست أدري. كانت تتلعل بشوق إلى هذا اللقاء مع والدتها. كانت تأمل الكثير لم اجز على تحذيرها. وهكذا ساء الأمر.

(هيلينا تقول شيئاً بصعوبة كبيرة)



لوك فيري

أندريه كومت

ما الحكمة التي علينا أن نقتفي آثارها اليوم ؟

سجال فكري ما بين لوك فيري وأندريه كومت - سبونافيل

ترجمة: حسن أوزال *

أدار السجال: كريستيان مكاريان

● كريستيان إن «حكمة الحداثيين» عنوان يناسب شخصا أقل طموحا. ما رأيكما إذن؟
●● أندريه كومت - سبونافيل (Andre comte- sponville): رغم أن لكل منا مواقف تختلف كلياً عن الآخر فإننا نجمع على أن الفلسفة لا يمكن اختزالها لا في المسألة الأخلاقية ولا في التفسير الاستمولوجي الخاص بتطور العلوم، ولا في التزام المفكرين المعاصرين. إننا نتصور أن الغاية من الفلسفة إنما هي قبل كل شيء آخر، الحكمة أو ما كان الإغريق يدعونه: به الحياة السعيدة، أي بلوغ أكبر قدر ممكن من السعادة في أكبر قدر ممكن من الوعي. والحال أننا إذا ما كنا ندرك جيداً ما كانت عليه الحكمة عند القدماء، فنحن لا ندرك جيداً ما تكونه الحكمة عند الحداثيين. وهذا ما نرغبنا في توضيحه ...
●●● لوك فيري (luc Ferry) : تلخص الفلسفة اليوم في مجملها وفي ميدان التعليم بخاصة في تقديمها كتفسير للمذاهب الكبرى القديمة. أما في الخارج، فهي تأخذ شكل تعليم عادي، هذا جيد، لكنه غير كاف. لنأخذ نموذجاً - إلى حد ما - مثالياً، كما يقول «كيركجارد». لننتصور أن كل الأفراد المنتمين إلى كوكبنا أصبحوا يتصرفون بين عشية وضحاها بطريقة جد أخلاقية. والظاهر أنه باحترام بعضهم البعض، لن تنشأ فيما بينهم بعد اليوم حروب كما سيكونون في غنى عن كل الأفعال الإجرامية. والحال أنه ولو قدر لهذه الشروط المستحيلة أن تجتمع فلا شيء إطلاقاً يمكنه أن يكون قد تقرر فيما يخص سؤال معنى الوجود أو قيمته. إن هذا السؤال لمن درجة أخرى، فهو ما ينتمي إلى حيز الحكمة أو الروحية (١)، وهذا ما نرغبنا في طرحه هنا.

* كاتب من المغرب

حيث بدلا من أن تستند إلى العلوم الإنسانية التي أضحت تعتبر هشّة ومشكوكا في أمرها، غدت تستند إلى علوم متماسكة تدعى بالعلوم الدقيقة. لكن هذه المادية مع ذلك تبقى قابلة للنقاش في نظري.

●● أندريه: أجدني متحفلا إلى حد ما في هذا الصدد. فالمادية لم تعثر ثمة على حجج جديدة إن صح التعبير، بل على رزمة من البراهين للقوية. أضف إلى هذا أن النزعة المادية البيولوجية الحديثة ذات صلة وطيدة بالإلهام الأولي الخاص بالمادية، وأقصد الإلهام الإغريق أو الإلهام الطبيعيين الفرنسيين أمثال ديدرو، العائد للقرن ١٨ ● كريستيان: إن عصرنا على ما يبدو، ذو صلة وطيدة بهذه المادية البيولوجية...

●●● لوك فيري: أصر على أن الكائن البشري لا يتحدد كلها بواسطة التاريخ أو الطبيعة. وفي نص بارز من التقديم الذي افتتح به روسو مؤلفه: «مقال في أصل التفاضل» يبدو أن ثمة فروقا ما بين الكائن البشري (الإنسان) والحيوان. وفي ذات النص يسترسل روسو موضحا على أن حمامة قد تموت جوعا وهي على جنبات حوض ملوّه عن آخره بأجود أصناف اللحوم ملثما قد يموت قط وهو بجانب ركام من القمح والحبوب، بيد أن بوسع كليهما أن يستمر في الحياة لوقت ما لو حاول أن يتناول طعاما مغايرا لطعامه المعتاد. لكن الواقع أن الأول حابب بينما الثاني لائح وكلاهما لا يستطيع أن ينفلت من هذا القانون الطبيعي. ووحده الإنسان يمتاز بقدرته على الخروج والانفلات من كل القوانين الطبيعية، لكنه من كثر إفراطه في نزوعه ذلك أضحي يتصرف بشكل «مضاد للطبيعة»، فقد يعزم البقاء على قيد الحياة كما قد يعزم الانتحار أو الإقدام على حماقات كارثية. على هذا النحو يختم روسو قوله مؤكدا على أن «الإرادة هي التي تبادر بالكلام ثانية حالما تصمت الطبيعة». إن هذه النزعة «الفوطيبيعية» في نظري هي ما يرمز إلى التعالي عن الطبيعة كما عن التاريخ. وهذا التعالي هو ما سوف تسميه الفلسفة المعاصرة المنحدرة عن روسو وكانط، بالحرية وفي هذا التعالي كذلك إنما تتجدد دائرة القيم لا الأخلاقية

● كريستيان: بناء على ذلك فمواقفكما متضاربة...

●● أندريه: بالتأكيد. إنني أتشبث شخصيا بالذهب المادي، أي بفكرة مؤداها أن ليس ثمة من كائنات إلا وهي مادية، وأن الإنسان ليس إلا جسدا وبالأ وجود لروح مفارقة وبهذا الشكل إذن، فالإنسان موضوع خصب لعلوم الطبيعة ولا شيء فيه يغفل إطلاقا من الفيزياء أو البيولوجيا، إلخ. إن قيمة الإنسان إذن لا تكمن في جوهره كإنسان أو في إحدى الخاصيات الأنطولوجية، بقدر ما تكمن فقط في التاريخ والأخلاق.

● كريستيان: وفيما يخصكم أنتم يا لوك فيري، فإنكم تؤمنون بضرب من ضروب الإنسية المتعالية...

●●● لوك فيري: إنني أعتقد بالفعل، أن الإنسان ليس جسدا فحسب كما أعتقد أن كنهه يتجاوز جوهرها كل ما يمكن لعلوم الطبيعة أن تعرفه بصده.

● كريستيان: إن بينكما أصلا، تعارضا أساسيا قوامه إلى حد ما الاكتشافات العلمية المعاصرة...

●●● لوك فيري: أجل. فالمادية تقضي الاعتقاد في ألا وجود لشيء يتعالي على المادة كما تعرفها. وهامي الماركسية في القرن الأخير، كانت سباقة إلى القول بأن كل ما كنا نعتبره قيما متعالية، قانونية كانت أم أخلاقية أم دينية لم تكن إلا نتاج بنية تحتية مادية تولدت في سياق اقتصادي واجتماعي. وما أن انهارت الماركسية اليوم على وجه التقريب، حتى عادت المادية من خلال فكرة مؤداها أن قيما - كالغيرية مثلا - ليست محددة من طرف بنية تحتية طبعية أي بيولوجية، كيميائية وراثية وعصبية فحسب بل ناتجة عنها. فالمادية عقيدة السوسيوبولوجيا، لكنها كذلك وعلى سبيل المثال، حصيلة أعمال جان بيير شونجو Jean-pierre changeux والواقع أن الصحافة تنشر دوريا، جملة من الاكتشافات التي تحاول أن تبين أن ما كانت الكائنات البشرية قديما تعتبره متعاليا، هو ما غدا يتجدد «بشكل طبيعي». هكذا سيغدو كل من الغيرة، العنف، القلق، الضحك، الجنسية المثلية، بل وحتى الحب، ظواهر وراثية... إن هذه المادية البيولوجية هي ما يبدو أكثر قوة وإقناعا من الماركسية

فحسب بل كذلك تلك التي تخدم ما اسميه بالحكمة أو الروحية.

● أندريه: يبدو أن لوك فيري يحذو حذو كل من ديكارت، كانط وسارتر أي أنه يتبنى فلسفة الذات والحرية أما أنا، فإنني أنتمي ما دمت ماديا، إلى ما أدعوه بفلسفة العالم (الطبيعة والتاريخ) والضرورة. إنني أفأ إلى جانب كل من أبيقور، الرواقيين وسبينوزا.

● كريستيان: نقطتا انطلاق مختلفتان، مما يعني حكمتين متضاربتين، أليس كذلك؟

● أندريه: أخشى ذلك، فإذا ما كان لوك فيري يتبنى كنقطة انطلاق لفلسفته، فلسفة الحرية باعتبارها شيئا مطلقا أو مبدأ جوهريا بالنسبة للكائن البشري، فالحكمة حينها هي ما يتأسس على نوع من الاختيار. يتعلق الأمر وفق هذا التصور بالرد بالإيجاب أو بالرفض، وذلك بحسب الظروف. وعلينا بالطبع أن نختار ما نستحسنه وما نرفضه. لكنه إذا اعتقد الناس مثلي على أنه ليس ثمة من حرية مطلقة، وبأن الأمر ليس إلا مجرد مسلسل تاريخي من التحرر، غير قابل للاكتمال إطلاقا، فلن تغدو الحكمة حينئذ نظاما اختياريًا. يتعلق الأمر إذن وبالعكس ما سلف بالقبول بوجود ضرورة ما: مما يفرض علينا أن نقول نعم لكل شيء. تقتضي الحكمة في منظوري إذن، أن نستوعب بالأحرى معنى الضرورة وأن نقبل بها.

● لوك فيري: سوف أقول قصدا، بأن أندريه «بودي جديد» بينما أنا «مسيحي جديد». وبالنسبة له، فالمعنى الدقيق للحكمة إنما هو ما تلخصه لفظة «نعم»، أي أن نقول نعم للعالم، ونعم للطبيعة. وفي هذا الإطار، فالكل ينزغ نحو التصالح مع العالم، والقبول بالضرورة الطبيعية بدلا من الثورة أو السخط عليها... فالسعادة نتاج تصالحنا مع الكون.

● كريستيان: هذا ما يدل على نوع من «اللا-ارتباط» بدلا من السخط الأخلاقي مثلا...

● لوك فيري: تماما. في حين، أن الهدف الرئيسي من الحكمة بالنسبة لي، إنما هو أساسا أن «نحيا جماعة» مع سائر الموجودات كما مع باقي الكائنات البشرية. إن معنى

الحياة بالنسبة لي، هو ما يقتضي منا الإقدام عليها بشكل جماعي. فليست الحياة غير استعادة للأمر المسيحي القديم الذي يدعونا إلى حب الآخرين. إنني أفضل حكمة الحب هاته عن حكمة العالم مما يفترض علينا دوما أن نقول «لا» للعالم، خاصة عندما يظهر في صورة غير مقبولة.

● كريستيان: كيف يمكننا في إطار هذا المنظور، أن نتصالح مع العالم؟

● لوك فيري: إن التصالح مع العالم، في نظري أمر مستحيل ومادمت أشعر أخلاقيا، بأنه لا ينبغي علي نشأان نظير هذا الهدف، فإنني أرى بعكس ذلك أن من واجبي مواجهة العالم.

● أندريه: أنا كذلك، عادة ما أنتفض في وجه الظفاعة، وإذا ما كنت أقول «نعم» للعالم، فليس لأنه مثالي، بل لأنه ليس ثمة من حكمة أخرى غير القبول به كما هو. إنني جد مقتنع على أن القبول بالعالم والعمل على تغييره إجراء أن لا محيد للواحد منهما عن الآخر. فكلما أردنا أن نغير العالم يجب علينا أولا أن نتمثله كما هو.

● كريستيان: يبدو أخيرا أن الأمر سهل بمكان: فبينما يعمل أحدهما على تأسيس حكمته على اليأس المادي، يعمل الآخر على تأسيسها على الأمل الإنساني. إن الأمل رغم كل شيء، أفضل بكثير، أليس كذلك؟

● أندريه: اسمح لي لكي أقول لكما بأن الأمل ليس برهانا أو حجة حتى. فدور الفلسفة هنا ليس هو أن تسعدكما لكن أن تقول الحق. كان نيتشه يقول بخصوص الإيمان المسيحي: «الإيمان يخلص إذن فهو يكذب». فإذا كانت أفكارك تزججكم، فهذا لا يعني أنها خاطئة، بقدر ما يعني فقط أنكم شديد الحساسية إزاء الألم والقلق. ولكي أطمئنتكما أؤكد أن أمري يكاد لا يختلف هنا عن أمركما. بعد هذا لنعود إذن لتبيان مكان اختلافنا. فأنا لا أؤمن أي شيء، بيد أن لوك مهووس بلاريب، بفلسفة الأمل.

● كريستيان: أتقصد نوعا من الفضيلة الإلهية؟

● أندريه: إنها بالتأكيد فضيلة إلهية، إلا أن لوك يجعل منها فضيلة إنسانية، بحيث أنه يتصورها في غياب الخالق، وقائمة أساسا على الإنسان لا غير. أما فيما

يخصني، فإنني أنتمي بالأحرى إلى تقليد «الياس المرح». سأوضح طرحي. فمادامنا مبدئيا لا نتمنى إلا ما لا نملكه، فنحن بالتالي لسنا سعداء طالما كنا نتمنى السعادة. وبخلاف ذلك، فنحن سعداء طالما لم يعد هناك شيء نتمناه. إن الحكيم معروف بكونه من لم يعد يمتنى أي شيء.

● كريستيان: ما رأيكما في الحب؟

● أندريه: إن حكمتي هي بدورها حكمة حب، لكن بمعنى يكاد يختلف تماما عن المعنى الذي يفرضه لها لوك. فالمهم بالنسبة لوك إنما هو حب الناس، أي الحب للقائم بين الأشخاص والأفراد. وقميا يخصني أنا، فالمهم إنما هو حب العالم، وأبعاده المتعددة - بدءا من الناس.

● كريستيان: يكاد هذا يعكس نوعا من التوافق فيما بينكما، لكن الأمر عكس ذلك تماما...

● لوك فيري: هذا وارد. فأنا أعتقد بأن الحب هو أهم قضية تقوم عليها الحكمة، لأنه القيمة الوحيدة التي من أجلها نجرؤ دوما على المجازفة بأرواحنا. وإذا ما انكبنا على تأمل أو إلقاء نظرة على تاريخ التضحية، فسوف نجد بأن الناس قد اختارت الموت إما في سبيل الله وإما في سبيل الوطن وإما في سبيل الثورة، وكلها «متعاليات عمودية» اختفت اليوم (وعلى الأقل في المجتمعات الديمقراطية). وبخلاف ذلك نرى أن أنماطا أخرى من المتعاليات، لا سيما منها «المتعاليات الأفقية» - المرتبطة مثلا بالزواج من حب أو بالحرية الفردية - بدأت تطفو لكنها لا تخص غير بعض الكائنات البشرية. فوحدهم الرجال والنساء الذين نحبه، يجسدون من الآن فصاعدا، قيمة متعالية عن مادية العالم. استنتج بناء على هذا أننا لا نحيا داخل عالم أكثر مادية من الذي نحن فيه. فربما كان الحب بمثابة القيمة المقدسة الأخيرة، لكنه على الأقل ما يزال كذلك إلى اليوم. فليس من هيئة الأمور أن يكون المرء جديرا بالاستمتاع بهذه الحياة الجماعية السائدة ما بين الناس (وهذا عبر كل الأشكال: الحب، والحكمة، Philia، والصداقة Agape وغيرة الحب Eros) ومن أجل ذلك يتوجب علينا الإنهماك بحكمة حقيقية وعميقة. ليست إذن حكمة

الحدائثيون غير حكمة الحب.

● أندريه: إننا متفقان بخصوص هذه المسألة، لكننا نختلف كلياً فيما يخص الكائن البشري. إن الإنسان في نظر لوك، مخلوق فوطبيعي وفوتاريخي، يتعالى على العالم كما يتعالى على المجتمع. أما أنا فأعتبره حيوانا اجتماعيا وتاريخيا محاييا للطبيعة. لكن هذا لا يمنعني أبداً من أن أعتبر الإنسان ذا قيمة تفوق قيمة الحيوان. وعلى سبيل المثال: فالقرد أرقى من المحار، والإنسان أرقى من القرد. وفي ذات السياق، فالإنسية مسألة عملية، إنها نوع من الأخلاق المرغوب فيها من طرف الناس. وهي ما يقوم لا على أساس فرق في الطبيعة ما بين الإنسان والحيوانات، لكن على أساس القيمة السامية التي ينفرد بها الكائن البشري. وبحسبي فالإنسية تنهض على السؤال الكانطي: «ماذا علي أن أفعل؟» أما بحسب لوك فهي ما ينهض على سؤال آخر لكانط هو: «ما المسموح لي به لأمله؟». أرى أن إنسية لوك هي ما يتضمن بدورها دينية، تقوم على قداسة الإنسان. أما أنا فليست مؤمناً، ولا أؤمن حتى بالإنسان. فالإنسية ليست ديانتني: إنها أخلاقي لا غير...

● كريستيان: لنلخص إذن: إن ثمة إنسية أخلاقية بالنسبة لأندريه، وإنسية دينية بالنسبة لوك فيري...

● لوك فيري: إنني لا أنكر إطلاقاً أن الكائن البشري قد يكون حيواناً أو كائناً تاريخياً. لكنني أؤمن ما بين موقف ما وتحديد معين.

● أندريه: أما أنا فأؤكد على أن الحكمة هي ما يقتضي أن نبقي مخلصين لما خلقتنا الطبيعة عليه، ولكل ما حققته الإنسانية في نفسها عبر التطور. إننا نعتبر فضلاً عن كوننا حيوانات نمتاز بأدافتها الراقية، كائنات ذات وعي وثقافة وقيم.

● لوك فيري: إن ثمة جزءاً كبيراً من الحقيقة في فلسفة أندريه، وهذا ما أؤمسه. ففي تجربة «اللا-ارتباط» التيبتي (٢)، نغفر إلى حد ما على أحد تعابير مونتaigne حيث يؤكد على أن «التفلسف إنما هو تمرس على الموت»: هاهنا نجد الكثير من الحكمة. فالتصالح باليأس

مع العالم هو ما يسمح بالتحكم في الألم والاستعداد للأسوأ. أما موقفني الشخصي فهو أكثر كارثية، ما دمت أصلاً أرفض السياس مثلما أرفض الأمل أو الرجاء المسيحي.

● كريستيان: إذا ما طلب منك أن تصنح تعريفاً معيناً للحكمة عند الحدائين كنصيحة منكما إلى أحد الأصدقاء، ما ردكم؟

●●● لوك فيري: لأبدأ كلامي أولاً عن الموت. إنه بالنسبة لكل منا، التجربة الأكثر حزناً والأكثر فقداناً للمعنى. علينا إذن أن نفكر فيها كحدائين أي بعيداً عن اليأس أو الأمل. والحال أن الدرس الذي يفرض نفسه في مثل هذه المناسبة إنما هو وجود قيم أرقى من المادة كما من الحياة. أفكر بطبيعة الحال في الحب. فأمام ضرورة الاختيار ما بين حياة كائن محبوب وكل خيرات العالم المادية، غالباً ما ينفتح الأمر بنا إلى تفضيل الكائن المحبوب. وبخلاف ما يردد دوماً جان بول الثاني Jean Paul II، يبدو أن الإنسانية لا تفوق كلياً في عالم المادة.

فهناك الكثير من الخاصيات المتعالية التي ما يزال يفرد بها الحب. سوف أمر ثانياً إلى مسألة الشيخوخة. فأول شيء يقدم عليه الإنسان ما أن يولد، إنما هو الشيخوخة. وإذا ما كانت الشيخوخة عند القدماء رمزاً للحكمة، وإذا ما كان حينها المجتمع بأسره منشغلاً باحترام التقاليد أي الماضي، فالأمر في المجتمعات الحديثة بعكس ذلك تماماً. إن الناس في هذه المجتمعات الحديثة سهووسون بالمستقبل إلى درجة أن الشيخوخة غدت بالنسبة لهم وباء عادة ما تتم مكافحته بواسطة مستحضرات التجميل وأحياناً بوسائل أخرى. وبالنظر إلى النموذج السائد الذي يمثله الكاليفورني المتزاح على الأمواج، يتجلى أن كل ذبال سلمي. والحال أن الشيخوخة إنما هي حكمة، مادامت تجمع في الآن الواحد ما بين المعرفة والحب. إن المجتمعات الحديثة تحط بشكل خطير من قيمة الشيخوخة، رغم أنها هي ما قد يفسح أمامنا أفاقاً واسعة للتفكير لو تم إعطاؤها المكانة اللائقة بها. بعد هذا سأمر إلى مسألة ثالثة هي مسألة الفرد. فالفرد ليس لا بالخاص ولا بالعام، لكنه

توفيق ما بين الإثنين. إن الذي لا يمكنه أن يعوض داخل حيواننا إنما هو كين كل واحد منا قادراً على المرور من الخاص إلى العام. فعلى كل واحد أن يصنع من حياته لوحة فنية، أي عليه أن ينطلق من سياقه الثقافي والاجتماعي كيما يتخطى ويدخل مجرى يشاركه فيه، بالقوة، الجميع أي كل الجنس البشري.

●● أندريه: ليس لي ما أعترض عليه فيما يخص هذه الحركة من الخاص نحو العام. لكنني لست متفقاً كلياً مع ما قاله لوك بصدد الشيخوخة. إن ثمة داخل الشيخوخة نوعاً من الانكماش البيولوجي الذي لا يمكن إنكاره، والذي بقدر ما يفقد زعم العمومية بقدر ما يبرهن بالأحرى على أننا لسنا إلا أجساداً لا غير. وعليه فالحكمة التي أتبنها بدوري إنما هي حكمة الرغبة. إنني أؤمن مثل سبينوزا وفرويد أن الرغبة هي جوهر الإنسان بالذات. لكن ثمة ثلاثة أنواع من الرغبة هي: الأمل، الإرادة، والحب. وأعتقد أنه يلزمنا أن نتخلص من أمل، لأنه ليس ثمة من أمل دونما خوف. فالتخلص من الأمل هو السبيل الوحيد للقضاء على القلق القابع فينا. وعلى إثر ذلك يبدو أنه من الأفضل أن ننحاز إلى جانب كل من الإرادة والحب. وعن سؤال ما الحكمة؟ أرى أنه علينا حالماً تعلق الأمر بما يتوقف علينا: أن نتمنى قليلاً وأن نريد كثيراً (خاصة في الميدان الأخلاقي والسياسي). وحالما تعلق الأمر بما لا يتوقف علينا. أن نتمنى قليلاً وأن نحب كثيراً. كتب سينيكا لـ«لوقليوس» ذات مرة: «عندما تكون قد نسيت أن تتمنى سأعلمك أن تريد». فأن نتفلسف يعني أن نتعلم التحرر. أن نتحرر من كل القيود، لكن أيضاً من ذواتنا. فالحكمة المثلى بقدر ما هي انتفاع على العالم بقدر ما هي انتفاع على الآخرين: مما يقتضي أولاً وقبل كل شيء تحرير الذات.

المراجع:

Magasin le Point N : 1331 -

(١) نسب القيم إلى مجال روحي مطهر من العوامل المادية (المترجم)

(٢) - نسبة إلى هضبة التنت (المترجم)

حوار مع

الشاعرة

ظبية خميس

حول المحدث والابداع

والروح الذي لا ينتهي



خالد زغريت *

•• كثير من ثيمات الابداع التي ناضلنا من أجلها، كتابية، جسدا فداعت، ومعايير البطولة والحلم تغيرت كيف تنظرين لما كتبته بحافز تلك الثيمات الآن؟
- الإبداع، الكتابة، الشعر كل هذه الأشكال للوجود تبقى قائمة ما بقي الانسان.. إن نفي ضرورة ذلك تأكيد لأكذوبة مادية العنف والسياسة غير العائبة بالشعوب. وفي حقيقة الأمر أينما ألقيت بصرك ستري تلك الأشكال التي ترافق معنى الحياة موجودة في أعماق المجتمعات البدائية البسيطة وفي أقصى المدن التي وصلت لدرجات الهيمنة الحضارية الدولية. بل إن القداخل اصبح غير قابل للفصل بين منحوتات وخزفيات الرجل الأسود في القبائل الإفريقية، وسجاد «الحرانية» الذي تصنعه عائلات الفلاحين في مصر، وموسيقى السييتار والسنطور في الهند، والحكمة المجنونة وفكر ينغ-يان الصيني، وروايات نبلاء اليابان الذين استخدموا الهاري-كاري لإنهاء حياتهم تشبثا بارسقراطيتهم الحضارية، امتزجا

ظبية خميس مبدعة أخرى تماما، أيقظت المدن فيها عددا لا يحصى من «ابن بطوطة»، فأصبحت رسالة من طراز آخر تكتشف روح المكان وتواصل المبدعين من شتى الأمكنة، ما بعد الروح وما بين الشعر والنثر، لها صداقاتها الفسيحة مع أدباء الأمم الأخرى، والأمكنة الأخرى والابداع.. كثيرا ما يكون الحوار بحاجة الى مقدمة وتقديم للمحاور، أما مع ظبية خميس فالأمر في هذا الحوار مختلف تماما، إذ يحفز قارئه على تجاوز كل الفواصل للوصول الى ما تطرحه حيث اتفقنا أن يكون أقرب الى قضية جميلة للمخبوء في الذات المبدعة.

* شاعر من سوريا

بـعالم بقايا الهندو الحمر والأصول الاسبانية والشرقية والفجر في أشعار أوكشافيرباز- وروايات بورخيس وماركيز وإيزابيل اليبندي في أمريكا الجنوبية، مروراً بالحضور الطاغوي لروايات أمين معلوف اللبنياني في باريس، وموسيقى وأغاني مايكل جاكسون ومادونا وبافاروتي.

رغم كل شيء نظل نقرأ التوحديدي بتعاطف وكأنه قد عاش زمننا.. ونجوب الصحراء مع امرئ القيس متأملين لوحاته المبهرة في معلقته.. وما زلنا نتعلم من الجاحظ، والأصفهاني، وابن النديم، وتذوب شفافية مع ابن حزم، ونعيد اكتشاف السهروردي وابن عربي والحلاج.. ونحاول أن نتخيل حياة أهل بابل وموسيقى الفراعنة.. وسفن الفينيقيين.

إذا كان كل ذلك ما زال يحدث فكيف تنتهي قضايا الابداع.. أظنها تتفجر من جديد وأراها تأخذ الشكل الحضاري الأممي الحقيقي.. إذ رغم كل الهزائم السياسية ورغم حضارة السلاح والقوة فإن هناك بساطاً خفياً تجلس عليه كل الحضارات وتلمس بعضها البعض ببقطة مدمشة.. ولربما لأول مرة في التاريخ.. وهذا يؤهلنا لانتظار تواصل ابداعي حقيقي رغم كل مظاهر الانهيارات الخارجية.

« زمننا رديء.. عبارة يرددناها كل عربي أمة ومثقف.. هي زمن تراه ظبية خميس زمنها وهل من مرحلة تاريخية ما تحبذين لو عشت فيها؟

- زمننا الحقيقي العربي رديء جداً على الصعيد السياسي والحياتي للشعوب وخصوصاً تحت مظلة السلام مع غير الأنداد، السلام مع العدو الاسرائيلي الذي يؤين زعمائنا أمواته في الوقت الذي ما زالت كل أشكال عدوانه قائمة وتعماني منها شعوبنا.. وتشعر بهذا التهديد الدائم فوق رؤوسها، وهو رديء لأننا بلا حول ولا قوة.. يسير الزعماء ورجال المال في اتجاه، وتسير الشعوب في اتجاه آخر.. الأرهاب، الجريمة، الحركات الدينية، الفكر الفوغاغي، المنع، التحريم، ومقابلها ما يشبهها، على الصعيد الرسمي.. بين هذا وذلك لا مكان لأصوات ثقافية حكيمة أو متهمة لتحدث.. وإذا قالت فهي في الهامش بالتأكد أو ربما سقطت رؤوسها غداً كما يحدث للكثيرين في الجزائر، وكما حدث بالفعل لبعضها في عدد آخر من الدول العربية. يبقى الحل هو الموت بالسكنة الدماغية أو القلبية، أو

السجون والمعتقلات، أو النفي، أو الهجرة أو الالتصاق الكلي بفكر الشارع والذي هو ماضوي وعنيف في اللحظة الراهنة. بهذا المعنى هو رديء وغير انساني الى حد كبير، بالطبع.

- أحب أن أعيش في زمن حر ونويل يحترم معنى ولادة الإنسان والابداع وحق كل كائن في الحياة النقية بعيداً عن الفساد والإفساد وفي ظل مجتمعات تصنع حكوماتها لترعاها وتحميها وتحافظ على حقوقها.. لا العكس.

« تقولين (حيث تكون إغماضة العين/ مودة لا حد لها/ وبدلاً من الكوابيس/ زهرة بيضاء تفتتح مع الأحلام: من تريخه الجدير بهذه الزهرة؟

- إنها مصالحة مع النقيض.. أن تقبل كل شيء لأنه يحدث.. أن تقبل الآخر لأنه مختلف.. أن تدرك أن قطار المشاعر لا يصل الى نفس المحطة بالضرورة.. أن تكون الخيبة جزءاً من الأمل والسعادة في نفس الكفة مع الخيبة والتعاسة.. أن يكون للموت حضور الحياة.. وللحياة تجريد الفكرة والحلم.. كل ذلك ربما تفتتح من خلال قبوله زهرة التضاد المحايدة لكونها.. بيضاء وراضية بذلك كله دوناً مساس.. أوهاج.. أكاذيب.. أو تجاهل لما هو كائن أو تفصيل لرداء ضيق عليه.

« في ديوان القرمزي حلم بالمرح الصاحب الذي لم تقطفه بعد.. لماذا برأيك لم يتذوق شعراؤنا طعم هذه الفاكهة؟

- «المرح الصاحب الذي لم تقطفه يد «كانت عبارة شعرية خاصة بصالتي.. أنا لا أعرف ما إذا كان من الممكن تعميمها كما تطرح في سؤالك حول شعرائنا وطعم تلك الفاكهة.. عموماً لا أفكر كثيراً بالصيغة الجمعية.. هي حالة شعرية وشعرية خاصة لها علاقة بمناخ قصائد القرمزي وتلك الحالة الحقيقية بين الضدين أو من يحاول أن يكونا كذلك.. التحام روحين.. ومعرفة كائنيتين لأسباب أخرى غير روحية.. هي المرحلة التي عرفها ديك الجن.. وقيس.. ورابعة العدوية وعرفتها أنا.. أيضاً في هذا العمل.

« بمناسبة الفاكهة تقولين: لا أود أن أنال من فاكهة اللحظة.. لماذا؟

- (لا أود أن أنال من فاكهة اللحظة).. ربما في سياق الاحتفاظ بأبديتها الممكنة داخل المفردة والقلب والأطراف التي أراها في غرفة وجودي الخاص.. « (العوزة بنت سعيد) في قصائدك مس القلب لطفلات

وردة.. ألا تعتقدين بأن الشاعر المعاصر يحمل في داخله أمومة ضد أمه.. لمن وهبت أمومتك في الزمن اليهيم؟

— لم أر شاعراً.. أو شاعرة مجردين من الأمومة بعد.. إن الشعر هو كائن أمومي.. يملك قدرة الولادة وإضفاء الحياة على كل شيء.. إذن أنظف أنني قد وهبت أمومتي للشعر.

« في ديوان (موت العائلة) - لغة رمادية.. توجس فظيع من لحظة انعدام حيث (تجلس الروح القرفصاء/ وتراقب أبنية الرماد) وبالفعل عينه هناك (من/ ينم في غصن الروح «و» / لا سهيل «لإيقاظه»/ ترى أمحكوم على الشاعر أن يعيش بروح فينيقية. وحسب»

— «موت العائلة» دراما شعرية حقيقية.. كانت السبيل الوحيد للاحتفاظ ببقاياي أن أكتبها.. ذلك الشرح الذي يجعلك بلا حماية كل شيء في لحظة سقوط مدو.. لا جدران للاكتفاء عليها.. أحشاء الحياة عارية.. وليس هناك ما تسلم به من علاقة أكيدة.. حيث العدو قد يكون أخاك أو ابنتك أو أباك.. حيث القتل يمكن أن يكون الأم حيث أنت يمكن أن تكون القاتل.. أليس هذا هو ما يحدث الآن.. لا عقلانية شعورية لا ضمانات.. كل ما لديك قابل للسقوط عليك وأنت قابل للتحول من قاتل إلى مقتول والعكس.. هكذا كنت أرى ما حولي حين كتبت ذلك العمل المؤلم (موت العائلة).

« يرى البعض أنه لا بد من ثورة للمصيدة الحديثة إذ لا شيء يدل عليها إلا خريف طويل.. أي ثورة برأيك تعيد للشعر وهجه وتوقفه من هذه الأغماء الباردة؟»

قد تختلف رأيي عن ذلك.. أنا أرى أن الشعر الآن في أبهى حالاته الانسانية حيث يشعل الهامش به.. وتعبو أصواته أمام كشافات الضوء.. لأول مرة منذ زمن بعيد يصعب الشعر لدينا أمراً لا علاقة له «بالبرستيج» الفوري، أو المؤسساتي، أو شكل النبوة والمسيح.. إنه كائن يتجول بحرية من لا مأوى له.. تكتبه كل الأطراف غير المهمة.. وتفضع صيرورة الكائن من خلال الكلمات والفصوص في الذات الإنسانية.. إن اختلال دور المناير حين كانت الكلمات وعودا بالطلقات وحروباً جاهزة قد كسبت معاركها ضد العدو أو من أجل الفخر أو الأيديولوجيا البقيية.

لم تعد الناس تصدق ذلك كله، وخصوصاً الشعراء. ثمة بالطبع بقية باقية تجرأ بدون حياة على قول ذلك وثمة بالطبع البعض الذي بقي يصفق لكن الأكيد أنه لم يعد

هناك سوير ستان.. ولا فحولة كبرى تنتصب أمام الجماهير بفروسية المبارز بالسيف.. هناك كائنات تكتب الشعر الآن تنهش في أجسادها، وجودها، ماضيها، ماضي الأكاذيب والكلمات، أيضاً، تصنع عالماً يداعب الأساطير غير أنه لا يصدقها، في رأيي هناك جيل جديد يكتب بحرية جديدة، ومشاشة الانسانية وخروج من لعبة الزخارف اللفظية والفكرية الضخمة.. المشكلة ليست في «وهج» أو «شجوب» الشعر بل في رأيي في أمرين آخرين النقد القادر على فهم هذه الروح والدخول إليها.. قراءة ذلك النص الذي تكتبه كل الأطراف والمراكز العربية الآن.. ويكتبه أبناء الترحال والهجرة والنفي في مناطق غير عربية.. المشكلة الثانية هي في طرق توصيل النصوص عبر لقاءات مبتكرة.. جمية.. وغير منابر جديدة لها علاقة باللحظة الراهنة دون أن تكون سميكة أو صلبة أو ادعائية أكثر مما يجب.. نحن بحاجة إلى وجود ثقافة مكتوبة «افان جارد» أو طليقة تتحرر من ادعائية الهيبة الكاذبة وتحاور الحريات في أبسط أشكالها وأعمقها، ثم بعد ذلك سيزداد عدد القراء ومن يستمع أو يهتم أو يتلذذ بتلك النصوص هذه المرحلة ما يصل إلى أذان الناس هو الأهمية الثقافية، الثقافة السطحية، الإعلام الراقص والمطبل والفث الموسيقي والغنائي وبقايا الفرسان الخشبية التي لم تسقط بعد أقنعة بطولاتها المزيفة عبر حناجرها العالية النبرة « كيف تنظرين لواقع الشعر العربي المعاصر.. وبرأيك من الشعر غير السابقيين أي الجيل الجديد قادر على تألقه بشكل أشمل؟

— أرى أن ظواهر عديدة تتخضع في الساحات الشعرية العربية المختلفة.. هناك حالة من حالات التصر والتخل الإيجابي.. للكتابة في منطقة مشاشة وضعف الإنسان.. وفي منطقة تشبه لعبة الظلال اليابانية لو تأملت مثلاً بعض الحالات مثل النص الجديد للشاعرات العربيات أمثال: فوزية أبوخالد، ميسون صقر، فوزية السندي، فاطمة قنديل، حمدة خميس وغيرهن سترى صوتاً جديداً تماماً، عميقاً يتحدث لربما للمرة الأولى في تاريخ الحضارة العربية حديثاً بلا زيف ويكشف عن مناطق ضائعة في أوثق النص والحياة والخلق.. كذلك هناك جيل من الشعراء مشغول جداً باكتشاف زيف الفحولة عبر حالات من التعبير المخلوط بعلم النفس التحليلي في الخطاب الشعري أمثال علاء خالد، محمد المزروعى، أحمد

والحضارية المتشاعرة في أحيان كثيرة هي نتيجة حالات التحول التي نعيشها.

«يشيع مصطلح (ما بعد).. ما بعد الحداثة، ما بعد التاريخ.. ما بعد النص ما رأيك بهذا المصطلح وهل هناك بوادر مرض أناوي معظم للإنهاء الغير؟»

- كل المصطلحات التي ذكرتها موجودة منذ عهود زمنية عديدة.. «ما بعد الحداثة» ترجع الى الستينيات وقد استخدمت كإطار أساساً لفنون بصرية وتشكيلية عديدة ثم انتقلت للأدب.. ومع البروستوويكا وسقوط الكتلة الشرقية والفكر الماركسي أصبحت بديلاً سياسياً يستخدم لتحليل في النظريات السياسية والاجتماعية الحديثة. وكذلك مصطلح (New Age) أو العهد الجديد الذي غزا حتى علم النفس والأنثروبولوجي ليس هناك مشكلة مع المصطلحات بحد ذاتها، فهي إحدى الوسائل العلمية الغربية للتصنيف الفكري وهي أيضاً قابلة للتغيير الالغاء، أو الاستبدال. لكن أين نحن من ذلك كله، في إطار ما زالت الفلسفة الجديدة والنقد الجديد ما زالاً يعانيان من إطار طرحهما عربياً باجتهادات نابعة من مصادقية الحضارة العربية والفكر العربي الحالي. لذلك يبدو لي أن كثيراً من هذه المصطلحات عندما يتم تداولها تأخذ منحني ادعائها وإغترابها تجاه مفردات متداولة وفكر مستعار دونما تأصيل حقيقي له في الواقع الثقافي العربي المعاش. هناك بالطبع فنانون معنويون بذلك ويحاولون التواصل معه في إطار عملهم الفني وخصوصاً البصري والتشكيلي عرفت منهم الرسامة فاطمة لوتاة المقمية في إيطاليا، والرسام المصري محمد عيلة والذي أقام لفترة طويلة في ألمانيا، وحسن شريف الرسام من الامارات وهو قد أقام لفترة في بريطانيا. أمثال هؤلاء تأتي تجاربههم كتلاقح بين عدة ثقافات ولربما أسوأ لأصالتهم الجديد بطريقتهم أما في العموم فإن عدداً كبيراً من أدباء المقامي والقادمين من الأرياف العربية أو الحارات والأحياء الشعبية فإن لديهم ما هو أجمَل بكثير لاستخدامه بشكل رائج في تجريتهم الإبداعية بدلاً من التقاط المصطلحات الجاهزة لتجارب نقدية وفلسفية لم يتعرفوا عليها في العمق فكرياً، ومازالت بعيدة عن أوضاعهم المدنية أو الحداثية المعاشة.

طه، عبدالمنعم رمضان وغيرهم.. إنهم يحاولون الخروج من أفنعة تاريخية ماضوية رهيبة. كذلك تلك النصوص التي تؤسس بشكل جديد لعالم الأسطورة مثل نصوص مهدي مصطفى، محمد الشرقي، خديجة العمري، علي الدميني، علاء عبدالهادي وغيرهم. ثم هناك قصائد المنافي والتي هي أشبه بلوحات لا تستخدم الا الصوري والمكتشف للتعبير عن حالاتها الانسانية أمثال سليم العبدلي في الدنمارك، سركون بولص في سان فرانسيسكو، فوزي كريم في لندن، وكذلك أمجد ناصر وإينا الطبيي وغيرهم. المزيج الخلجي - المسمي للنص، ثم هناك تجليات جديدة للصوفية كما يفعل أحمد الشاهوي مثلاً وتجليات جديدة للصية كما يفعل عبده وأزن وتجليات لنسوة الاغتراب الانساني كما يفعل سيف الرحبي وغيرهم ما لا يعد ولا يحصى من الأسماء.

إذن المسألة ليست في النص الجديد أو الأسماء أو الظواهر ولكن في طريقة رصدنا بشكل جديد أيضاً، وتقديمها في طار قريب من مناهات الكتابة وتطورات الكائنات الشعرية العربية الحالية.

«عزلة الشعر أصبحت كابوسية - لوانج مبيعات دور النشر- المعارض تنعي الشعر بلاهواة برأيك أين تكمن مشكلة الحداثة في المضمون- الأدوات- أم أسهل السبل رمي المتلقي بالعماء الثقافي؟»

- عزلة الشعر لأننا نحن كصحراء صرنا كائنات شبه معزولة لا نستطيع الادعاء بأنها ملتزمة بالقضايا المطروحة على الساحة من ناحية حضارية. أنت مغترب عن أجهزة السلطة وكذلك عن الشارع

أما دور النشر فمعظمها دور تجارية أو حكومية أو ايدولوجية فهي قادرة على ترويج ما تريد ضمن ما تريد. لورمت بعمل احصائي حديث لأدركت أن عدد المهرجانات والجوائز والمجلات ودور النشر قد زادت كثيراً في هذا المجال. ومع ذلك فإنك كشاعر لا تشبهها وهي لا تشبهك. أضف إلى ذلك أن المسألة ليست بريئة جداً ثمة غوغائية في ادعائهم الكتابية الشعرية أحياناً مصحوبة بشيء من تكتلات «المافيا» الصحفية الثقافية والشللية وحسابات الرعب والخسارة التجارية. أنت إذن تكتب وتبدع ولكن بشرط الهامشية لأن أي اقتراب حقيقي سيكون حارقاً، ومعروفاً ثمنه مسبقاً فالوضع هو أزمة حضارية- ثقافية تتنافى معها عزلة الشاعر، أمية الشعوب، والأمية الثقافية

الجنة

هلال البادي *

الأول: شيء مؤكد... الفيلم مأخوذ ومستوحى عن قصة جميلة، قصة غاية في الرومانسية.. يقولون إن القصة حدثت في القرن الماضي.. هذا ما أكدته المخرج خلال تصريحه الصحفي.. شخص ما كان يحب فتاة جميلة.. جميلة بصدق، إلا أنه كان ضعيفا، وأحيانا كان يستحق نفسه، لا أدري لماذا كان يفعل ذلك.. المهم أنه انسحب أمام مشهد اغتصاب حبيبته.. وبالتأكيد أن مشهد الاغتصاب سيكون أروع مشهد في الفيلم..

الثاني: مشهد الاغتصاب؟ ماهه..

الأول: طبعاً، ألن تسيل دماء بكارتها تحت قدمي شخص غريب؟ ألن يحدث ذلك؟ إذن سيكون مشهداً جميلاً وغاية في التأثير.. ماهه (يضحكان)

الثاني: هيا.. هيا، لنحجز لنا مكاناً إذن.. ستكون متعند كبيرة.. كبيرة وخاصة جداً.. هيا.

الأول: صدقت.. ستكون متعند هائلة.. متعند لا حدود لجمالها..

الثاني: هيا.. لا تضع الوقت، سيحجزون كل المقاعد هكذا! الأول: الفيلم رائع ولذا لا بد وأن يكون الحضور هائلاً.. هيا قبل أن يسبقونا فلا نجد مكاناً لنا..

/ ينصرفان /

/ يدخل آخران مندمجان في الحديث /

الأول: أعترف أن البطل، في الرواية الحقيقية، أصابه نوع من الهوس!

الثاني: هوس؟ كيف؟

الأول: ضاحكاً/ ذلك بعد أن رأى كل شيء بأعينه/

قبل الدخول -

ليحمل كل جثته .

الطريق ممدود بغير اتساع

و أنت

واقف دون جثتك/ دونك

تبكي/ ضاحكاً

و يمرون حولك

دون التفات/ همس

و تضع جثتك/ أنت

«عمارات عالية ملطخة بالحزن.. الأبيض لا ينسلخ منها، إلا أن غالبها العام رمادي.. السماء رمادية طافحة في الرماء.. في أقصى المنصة دار عرض سينمائية، لافتتها ساقطة على الخشبة مما يدل على قدمها، وهناك إعلان لفيلم ما.. الداخلون إليها - رجالاً ونساء - يكونون جامدين كالآلات عند الدخول، وعند خروجهم - قبل تحول المشهد - يصيرون سعداء، مترنحين من شدة السعادة، والضحك طابعهم العام (يفترض هنا أن العملية تتم على مستويين الأول: الدخول، والثاني الخروج، ولذلك يحدث التحول).. تبدو العملية عرضاً تعبيريًا يقوم به الممثلون للإيهام بذلك التحول الحاد بين الجسود وبين الانصهار في الضحك والترنح السعيد»

/ يدخل شخصان، يتوقفان عند اللوحة الساقطة/

الأول: أظن أن الفيلم سيكون رائعاً هذه الليلة!

الثاني: بالطبع.. ألا ترى الإعلان، انظر إلى اللون الأحمر.. كم هو جميل! أظن أن الدماء ستسيل اليوم..

* كاتب من سلطنة عمان

ضاحكا/ لقد كان أحرق.. رأى كل شيء بألم عينيه ولم يحرك ساكنا.. وضع يديه خلف ظهره، وأخذ يبكي كالأطفال أليس بأحمق؟!

(يضحكان)

الثاني: رجل مثله غير جدير بالحياة ولا يستحقها!

الأول: لقد صار أضحوكة للجميع.. خاصة الغرباء منهم.. الثاني: لكن هل تعتقد معي أن هذا الفيلم سيظهر هذا الشخص، وكأنه مستحق للشفقة من قبل الناس؟

الأول: تقصد أن يتعاطف الجمهور معه؟/ ضاحكا/ إنه سيكون مهرجا.. حتى حبيبتي لن تجلب الشفقة لنفسها، بل سيتمنى الكثيرون لو كانوا يمارسون الاغتصاب معها.. إنه فيلم تهريجي، وأكثر من ذلك أنه فيلم داعر.. ستظهر هذه الحبيبة بشكل داعر جدا، وهو.. هو المهرج خاصتها الأحقر الكبير..

الثاني: سنستمع بمشاهد الاغتصاب الكثيرة التي سيحملها الفيلم لنا، أليس كذلك؟

الأول: أعتقد أننا سنضحك من كثرة الاستمتاع.. سيكون ذلك رائعا..

الثاني: إلا أنني أستغرب شيئا.. كيف تستطيع استكمال كل تلك الممارسات؟

الأول: من تقصد؟

الثاني: الممثلة.. أقصد الممثلة التي ستقوم بدور هذه الحبيبة المتقصية.. يا ترى كم مرة أعادوا فيها مشاهد الاغتصاب تلك؟

الأول: لا تسأل.. لا بد وأنه أكثر المشاهد التي تمت إعادتها! الثاني: لا أدري لماذا توافق على ذلك الدور.. ولماذا أعملها صامتون.. لماذا لا يردون؟ إنها ممارسات شاذة بكل تأكيد، فلماذا يوافقون وتوافق هي عليها؟

الأول: المسألة بكل سهولة؟ ليست هناك أي كرامة؟/ ضاحكا/ ولا أي شرف، ولذا لا تستغرب أي شيء مطلقا..

الثاني: الغريب أن الممثلة التي تقوم بدور البطولة، هي من أصول مشرقية.. من الشرق كما يشعرون؟

الأول: وليكن.. الشرق كله أخذ في فقدان هويته.. الكل ينحدر نحو المأكولات السريعة.. ونحو العراء.. ليست من مشكلة في أن تكون شرقية أو أن تكون غربية.. الكل سواء الآن.. المهم من يملك سر الطبخة.. هو الوحيد القادر على التحكم وعلى

أن يكون سيد الموقف..!

الثاني: وما علينا نحن؟ عزراء.. مقتضية.. داعرة.. لا يهم! الأول: المهم أن الفيلم سيكون رائعا.. وهذا ما أحسه، خاصة أن مخرجيه إنسان معروف، والبطلة غاية في الإغراء والجمال!

الثاني: المهم أيضا/ ضاحكا/ أن بطله دائما يقدم الأدوار الباكية في صورة تضحك الكل..

(يضحكان)

الأول: دعنا ندخل قبل الازدحام.. فمن المؤكد جدا أن الفيلم سيشد إليه الكثيرون!

الثاني: هيا بنا..

/ يدخلان /

/ صمت /

(صوت الرجل من خارج المنصة): هيا.. هيا لنسرع.. لنسرع قبل أن يبدأ العرض، وقبل أن تمتلئ القاعة بالناس.. العرض سيبدأ بعد قليل، ولابد أن نجد لنا مكانا مناسباً نشاهد منه العرض جيدا.. هيا أسرع.. هيا..

(وهما يدخلان يأتي صوتها معها): أرجوك.. إنني متعبة جدا.. ثم لماذا أنت مصر أن نشاهد هذا الفيلم؟ إنه بشع.. إنني متعبة، ولا أحس أنني أملك الرغبة في مشاهدة أي فيلم من هذه النوعية! لا أريد ذلك.. أنا متعبة وأحس أنني أموت..

/ يظهران على خشبة /

الرجل: ما هذا الكلام الذي تقولينه.. إنك تهذين أو أنك تمزحين.. بعد كل هذه المسافة، والتذاكر.. تقولين إنك متعبة؟ هيا هيا دعيك من هذا الكلام الفارغ.. هيا لندخل قبل ألا نجد لنا مكانا، فتكون الفسارة خسارات عدة.. وأملها أننا لن نشاهد الفيلم.. إنه فيلم جميل ورائع..

السيدة: أرجوك.. لنسترح قليلا.. لا يهم إن فاتنا العرض، لا يهم.. ثم إنه فيلم بشع، ولا يقدم أي فكرة جيدة.. كل ما فيه مشاهد عنف واغتصاب وإثارة سخيفة.. منظر الدماء لا يعجبني.. إنه منظر بشع.. أه.. كل أوصالي تؤلمني..

/ تتخذ مصطبة قريبة وهي تتألم /

الرجل: أوه يا حبيبتي.. إن ما تريهنا بشعا يراه الجميع شيئا مسليا.. ثم إنه مجرد تمثيل.. ألا تدريكين ذلك.. كما أن الممثلين يأخذون أجورا على تمثيلهم ذلك.. هيا لا تكوني

عاطفية أكثر من اللزوم !

السيدة: أنا عاطفية أكثر من اللزوم؟ آه.. لكم أصبحت قاسيا.. أنت المرفه الحس والإحساس، تصبح بهذه القسوة؟ كم تغيرت؟

الرجل: ألم أقل لك إنك عاطفية أكثر مما ينبغي؟.. عزيزتي، أيتها الجميلة والفاخرة، يا من أحبك.. أنا مازلت كما أنا.. لم أغير مطلقا..

السيدة: بل تغيرت.. أصبحت لا تفكر أبدا بالمنطق.. انظر إلى حالك كيف أصبح.. أنت الذي كنت تنفر من كل هذا تصبح بهذا الشكل؟ لا أصدق.. آه يا أوصالي.. أرجوك.. إنني أشعر بأعراض المرض.. فلنعد إلى دارنا أرجوك..

الرجل: أنا لا أفكر بمنطق؟ من قال لك هذا؟ ثم ما به حالي؟ ها أنا أمامك.. كما كنت دائما.. لا شيء سوى أنك أنت صرت مرفهة أكثر في إحساسك.. تخشين مناظر العنف.. وتدعين المرض.. لا يا عزيزتي لا يجب أن تكوني كذلك.. سنشاهد الفيلم أولا، ثم بعد ذلك نعود إلى دارنا، وإذا كان هناك أي عارض مرضي، فأنا أعدك بأنني سأبذل كل جهدي من أجل أن تتخلصي من الألم.. لكن أولا الفيلم..

السيدة: آه.. أرجوك.. إنني فعلا مرفهة ومتعبة.. إنني أحس بالإرهاق.. أرجوك ساعدي.. لا أقدر أن أستمع أكثر.. إنني أريد العودة إلى بيتنا.. أرجوك.. لتفعل ذلك من أجلي.. أرجوك..

الرجل: بل أنا من يرجوك.. الفيلم سيبدأ بعد دقائق.. وأنت تأخريننا، ويكفي تأكيد لن نجد مكانا ملائما لمشاهدة الفيلم.. هذا إذا وجدنا لنا مكانا اليوم.. هيا أرجوك يا عزيزتي.. هيا.. أنت جميلة عندما تبتسمين.. ابتسمي وانتهضي لمشاهد العرض سويا.. هيا..

السيدة: إنني صادقة.. أقول لك إنني أحس بالتعب.. أحس بالموت.. منذ أن بدأت تفقد مثاليك، وأنا أشعر بالمرض وبالموت يقترب مني أكثر.. منذ أن صرت تشاهد هذه العروض العنيفة، وأنا لدي إحساس كبير بالمرض.. منذ أن أصبحت بضاعة تافهة في يد الغرياء، والمرض والموت يحاصراني

الرجل: آه.. لا تدمري عليّ متعتي الآن.. أود أن أشاهد العرض، مهما كان عنيفا.. ثم أي مثاليات تتحدثين عنها؟ الزمان يا حبيبتي لم يعد زمان مثاليات، لم يعد ذلك الزمان الذي كنا فيه.. كل شيء تغير.. وكل شيء كما تعلمين قابل

للتغير.. حتى الزمان..

السيدة: ألم تركب أنك متغير؟ إن الزمان لا يتغير، بل... آه يا أضلاعي؟ كم أنا متعبة؟

الرجل: أرتعقدين ذلك؟ لا.. لقد تغير.. تغير كل شيء.. صار زمانا لهذه العروض التي تسلي الناس، حلبة كبرى للعنف الذي ينزع عنهم أحزانهم.. زمان الآن يبحث عن جو السعادة.. والسعادة في رأي الناس، هذه التسليلات والعروض.. إنهم يبحثون عن السعادة، وإن كانت في العنف والبشاعة.. تناقض أليس كذلك.. ولكن المهم ألا ننش عن القاعدة.. لا بد أن نعيش هذه الحلبة كما هي، بكل عنفها ونضجك.. لكي نظل نعيش.. الزمان ما عاد زمان مثاليات، ثم إن المثاليات تتغير وطبيعة الزمن الذي نعيشه كذلك..

أما عن قولك إنني صرت بضاعة في يد غرياء، وبضاعة تافهة، فهي من التهوريلات والمبالغات.. وهي جملة ليست حقيقية.. أنا لم أبع نفسي، ولا في أي يوم صرت بضاعة لأحدهم، أو في يد أحد.. مطلقا ذلك لم يحدث ولن يحدث يا عزيزتي.. هه.. هل من الممكن أن أصبح كذلك.. أصبح ملوًا بالدناءة؟ أن ألوث تاريخي.. تاريخي المعطر بالعبد والأصالة؟ هل يمكن لمثلي أن يصير كما ذكرت؟ بضاعة تافهة في يد غرياء.. ربما ما تقصدينه أنني أحاول حماية نفسي وهذا أمر مختلف، ليس بيعا أبدا.. أحمي نفسي من كل شر، وأنت تعلمين أن النفس أمانة بالسوء.. لذا هذا ليس بيعا للنفس.. في الأساس هذا الكلام لا يعقل أبدا.. ولا يمكن أن أكون بضاعة تافهة أبدا.. إنما هو حماية للنفس، وتجارة رابحة..

السيدة: انتهيت؟ هه.. إنك توهم نفسك، ويا ليتني أستطيع أن أنقذك من هذا الوهم الذي تعيشه.. آه.. جسدي.. كم أتألم.. الرجل: ليكن.. وهم في وهم.. لكنني أريد أن أشاهد الفيلم؟ السيدة: أرجوك.. ألا ترى.. إنني متعبة للغاية.. فلنعد.. إنني مرفهة جدا..

الرجل: لا.. لن نعود قبل مشاهدة الفيلم.. السيدة: أنت مصر إثن.. وغير أبي بي.. اذهب وحدك.. أنا لا أستطيع.. لن أدخل.. إنني متعبة.. سأنتظرك، وإن لم تجديني.....

الرجل: ما هذا الكلام.. هيا.. قومي.. سندخل سويا.. لندخل الفيلم قد بدأ..

السيدة: أرجوك.. إني متعبة..

الرجل: والتذاكر التي حجزناها؟ والمسافة التي قطعناها؟
إنك لا تعقلين؟ هيا.. هيا يا حبيبتي.. أرجوك.. باسم الحب
الذي بيننا.. لا بد أن ندخل معا.. قومي هيا..

السيدة: قلت لك، لا أستطيع.. أنا فعلا متعبة.. آله.. أرجوك
فدرا نني متعبة ولا أستطيع المواصلة هكذا..

الرجل: أريد أن أشاهد الفيلم.. لماذا تفعلين بي كل هذا؟

السيدة: لتأت في وقت لاحق.. لنعد الآن..

الرجل: الفيلم فقط لهذا اليوم.. لا لن أفوت متابعته.. اسمعي..
لأنك متعبة، سأتركك هنا.. انتظريني فقط.. لا تحركي..
الفيلم لن يستمر طويلا..

/ يدخل /

السيدة: انتظر.. انتظر أرجوك.. إني أموت.. هل الفيلم أهم
مني؟ يكون قد اختفى / آله كم أنت قاس الآن.. ذهبت؟
وتركتني وحيدة هنا.. وحيدة دون شيء.. ألا تخشى علي..
نسيت أن الفيلم صار أهم.. آله.. كم أنا متعبة.. أحس أنني
سأنتج.. آله يا عظامي.. كم أألم.. إني.. إني أموت.. برد..
المكان بارد.. بارد جدا.. آله.. متعبة.. أنا متعبة.. أحس
أنني أموت.. أموت.. أموت..

/ صمت /

/ يدخل خمسة رجال ملباسهم الرمادية وقباعاتهم
الحمراء /
الأول: رأيتم، أسمعتهم..

(البقية يهزون رؤوسهم) نعم.. نعم..

الثاني: إنها أحمقنا..

الثالث: بل هما أكبر غبيين في العالم كله..

الرابع: هما أبلهان ضئيلان..

الخامس: من السهل كما يبدو استغلالهما..

الأول: لا.. لا ليس هكذا.. ألم تروا ماذا فعل؟ لقد تركها
وحدها.. ودخل ليتابع الفيلم..

الثاني: الأحمق..

الثالث: كيف يترك جميلة وحدها هكذا..

الرابع: ألا يخاف عليها؟

الأول: لا تثرثروا كثيرا.. إنها مريضة الآن.. على ما يبدو..

وعليها أن نستفيد من هذه النقطة..

الخامس: كيف؟

الثاني: ماذا يجب أن نفعل..

الثالث: يمكن لنا أن نخطفها؟

الأول: لا.. ليس هكذا.. هذا لن يفيدنا كثيرا.. دعونا نكمل
عليها.. سربعها حتى حدود الموت..

الرابع: نقتلها..

الثالث: لكن كيف ولماذا نقتلها..

الأول: إنكم كثيرو الأسئلة؟ وأسئلتكم سخيفة كذلك.. نحن لن
نقتلها من أول مرة.. سنقضي عليها بطريقة جميلة..

الثاني: كيف ذلك..

الثالث: عندي سؤال.. ماذا سنجنني من وراء عملية القتل
هذه؟

الأول: قلت لكم لن نقتلها دفعة واحدة أو من أول مرة.. ثم
ماذا سنجنني من وراء قتلها، فنحن بالتأكيد سنجنني الكثير..
ألا ترى معي جسدها.. مازال ممتلئا.. ويالتأكد أن لها قلبا
قويا رغم المرض الذي هي فيه.. ثم إن باقي أعضائها تبدو
لي سليمة.. سليمة ومفيدة بكل تأكيد..

الرابع: أنت لديك أفكار جميلة.. نعم.. نحن في حاجة لمثل
هذا الجسد.. مختبرنا تشكو فقرا كثيرا لمثل هذه العينات..
الأول: وأي عينة.. إنها الأفضل على الإطلاق كما يبدو..

الخامس: ولكن ما الطريقة الجميلة التي سنقضي بها عليها؟
الأول: ليس علينا سوى إرعابها حتى الموت.. تكون بذلك
براء من جريمة موتها.. نحن لم نقتلها.. فليست هناك آثار
لأي جريمة.. فقط نرعبها.. لا أكثر ولا أقل.. وبذلك تموت..

الثاني: وصاحبها؟

الثالث: وما حاجته فيما بعد لجة هامة لا فائدة منها؟

الرابع: ربما يريد دفنها.. وزيارة القبر فيما بعد وإلقاء
الزهور عليه.. ألا يمكن أن يكون بذلك الوفاء الساذج؟..

الخامس: وما لنا به.. سنحمل الجثة ونرحل..

الأول: لا.. لا.. إنك قاصر النظر.. لا يا أصحابي.. لا يكفي أن
نأخذ جثة صاحبتها.. لا يكفي أن نستغلها وحدها.. ما
الفائدة هكذا؟ لا بد أن نستفيد منه هو كذلك.. علينا أيها
الرفاق الأعزاء أن نستغله هو أيضا.. هكذا نكون ربحنا من
كل الجهات..

الثاني: كيف..

الأول: أوهوه.. أنتم فقط تسألون؟ دائما تسألون؟ ألا ينبغي
أنكم تمتلكون عقولا كعقلي هذا؟ ألا تفكرون معي.. لكن حسنا

سأقص عليكم الحكاية.. ما سنفعل أيها الرفاق أننا سنستغله هو كذلك.. سنجعلهُ يطلب بالجنّة.. جثة صاحبه.. وفي الوقت ذاته، نكون نحن انتهينها منها.. نكون قد نزعنا كل أعضائها.. نكون قد حزنا على قلبها.. أخذنا دماها كله.. ولكي لا تسألوا أكثر، سأخبركم كيف سيحدث ذلك.. سأشرح لكم، أنا سأكون قاضيا، وأحكم سيتولى مهمة الدفاع عنه، ويطلب له.. أما البقية فسيتوزعون ادعاء ومنظم محكمة وحارسا للجنّة.. ولكي لا تسألوا أيضا سأخبركم لماذا كل هذا.. المحامي سيكون له أجر.. والقاضي كذلك.. وللا دعاء.. وهناك حق رفع القضية.. وحق دخول المحكمة.. وحق القاعة.. وحق الحراسة.. وحقوق وضرائب كثيرة.. سيدفعنا لنا.. سنألفها منه.. ولأنه أحق سيدفع لنا.. ولن يغي الفدعة بتاتا..

أما عن الجنّة فإنها ستعود له في نهاية المطاف.. نحن لا نريد شيئا ليس من حقنا.. ثم ما الفائدة من جثة.. بلا أخطاء.. بلا دماغ.. أو بلا أعصاب.. كلها فراغ.. دعوه يهتم بجنّته.. يدفنها ويقيم لها قبرا كيفما شاء.. ما دخلنا نحن؟ الموضوع لا يهمنا.. أليس كذلك؟/ هومنون برؤوسهم/ نحن لم نفعل شيئا أليس كذلك؟.. أنظركم فهمتم الآن...

الثالث: يا لك من رائع يا كبيرنا.. أقصد يا حضرة القاضي.. الرابع: إنها فعلا خطة جنيمة غاية في الروعة..

الخامس: سأكون أنا المحامي.. الثاني: علينا أن نبدأ بالتفويض إذا..

(يقتربون واحدا فواحدا منها، في أداء تعبيرى متناسق، بينما تبدأ الإضاءة في التلون والتشكل بالأحمر والأصفر والأزرق الداكن، بحيث يصبح المشهد عبارة عن تجريد لحالة إرعاب..)

/ يبدق الأول فيها، ينحني، ثم يشير إليهم في أن يتوقفوا/ الأول: لا داعي.. يبدو أننا سنوفر كل جهدنا لصاحبها..

الثاني: ماذا تعني؟ الثالث: ألم تفهم.. إنها...

الأول: لم نرعبها.. قد وفرت علينا.. لقد ماتت بنفسها.. يبدو أنها كانت منهكة منذ زمن..

الرابع: وتعبة لدرجة المرض.. الخامس: قد وفرت جهدنا..

الثاني: هل أنتم متأكدون من كونها ميتة؟ ربما كان إغماء؟ وستصحو بعد برهة..

الثالث: ألا ترى جسدها المسجى.. إنها ماتت... الأول: لقد ماتت.. تأكد وانظر..

/ يرفع يدها اليسرى إلى أعلى، وينتظر قليلا ثم يتركها/ الأول: أصدقت الآن.. إنها ميتة..

الخامس: إنها فعلا ميتة..

الثاني: يهز رأسها ويمينا وشمالا/ هذا جيد.. فقط كنت متوجسا.. لكنها الآن ميتة..

الرابع: أع.. كنت أتمنى ممارسة الرعب عليها..

الأول/ ضاحكا/ وفر جهدك.. أماننا صاحبها.. وهو الآن وجبة دسمة كذلك..

الثالث: إنه أحقق ولن يدرك أي شيء..

/ يضحكون/

الأول: والآ.. هيا هيا.. لنحمل الجثة.. الفيلم أوشك على الانتهاء.. ولا بد أن نستعد لهذا الأحقق.. لقد حان وقت العمل..

(بينما يحمل الأربعة الآخرون الجثة، يبدأ الناس في الخروج ضاحكين باسمين، على غير هيئتهم عند دخولهم)

/ يخرج الرجل منسجما في حديث مع شخص آخر/ الرجل: كان فيلما رائعا.. رأيت روعته؟

الأخر: أي روعة؟ إنه إسفاف.. إسفاف للغاية.. قل لي ما فائدة أن يبدأ الفيلم بمشاهد للبطلة مع البطول وهما

يعملان في حقول واحد، ثم يتحول المشهد إلى عاشقين محرومين، أحدهما في حانة، والآخر، تلك الحبيبة، يمارس

عليها الاغتصاب من قبل رجال كثيرين.. وتبدو في المشاهد التالية عارية من كل شيء، عارية تنادي عليه، هذا الحبيب الذي استمر في البكاء والسكر داخل حانة، أصحابها هم

المغتصبون، هم من كانوا يتوالون عليها اغتصابا بشعا..

يظل يبكي ويبكي، وهي تختصب أمام عينيه، والكأس في يده.. وعندما يلتفت إلى هؤلاء المغتصبين يبتسم لهم؟ أيعقل

هذا.. يبتسم لهم، وكأن الأمر كله لا يعنيه.. بل كأن ما يحدث لحبيبتة أمر يسعده؟ أيعقل أنه كان يحبها؟ أهيئي..

و في النهاية، رغم كل عمليات الاغتصاب التي مورست، يعدون إلى حقلمها ليعملا مع بعضهما البعض من جديد

يزيلان الأشجار الميتة، ويزرعان غيرها.. إنه باحتصار فيلم تافه بكل ما فيه..

الرجل: دعني أقول لك.. إنك لا تمتلك رؤية فنية.. وعذرا على

هذا.. من وجهة نظري كان فيلما رائعا..

الأخر: رأيك وأنت حرقه.. لكني أرى أن البطل كان مهرجا والبطلة كانت داعرة.. لو أنه فقط دافع عنها.. بدلا من الدموع والشراب.. ربما اختلف الأمر.. لكن..

الرجل: هكذا رأى المخرج أن الفيلم سينجح.. وقد نجح.. إنه فيلم جيد وممتاز..

الأخر: أنت لا تفهم شيئا.. والكلام منك دون فائدة..

الرجل: ماذا؟.. ما قصدك..

الأخر: لا شيء.. لتسمع لي.. لدي مشاغل أخرى غير للثروة اللامجدية.. / منصرفا/ ولكن.. قبل أن أنصرف.. ما الذي كنت تفعله لو كنت مكان ذلك المهرج؟

الرجل: نعم؟ ماذا تقصد من وراء سؤالك هذا؟

الأخر: لا داعي للإجابة.. ذلك ليس مهما.. فالإجابة واضحة.. شكرا لك.. وأسف أنني ضيعت وقتك.. مع السلامة..

/ ينصرف/

الرجل: هل يقصد الإهانة.. رجل مغفل ولا يفهم أي شيء..

/ صمت/

الرجل: لكنه يقول الصدق.. إنه فيلم سيئ، رغم أنه ممتع.. أين أنت يا حبيبتي.. ليتك كنت معي لنستمع كلانا.. أتكون ذهبت وحدها.. ربما كانت تقول الصدق.. أحقا كانت مريضة.. ثم ألم تقل إنها ستنتظرنني هنا حتى ينتهي العرض؟ أين هي / باحاثا عنها/ أين أنت يا عزيزتي؟ أين ذهبت؟..

/ الرجال الخمسة يحاولون إخفاء الجثة.. يصدرون حركة تبدو غير مقصودة له/

الرجل: عفوا أيها السادة.. ألم تروا سيدة كانت تجلس بالقرب من هنا؟

/ صامتون/

الرجل: عفوا.. أيمكنكم أن تفهموني؟ أسألكم: ألم تروا سيدة بالقرب من هنا.. سيدة ترتدي فستانا أبيض.. ويبدو أنها كانت متعبة؟ ألم تروها؟

/ يتقدم إليه الأول.. ينظر فيه بتمعن/

الرجل: سيدي عذرا أولا للطفل.. ولكني أسأل ألم تمر بسيدة كانت تجلس هنا؟

/ الأربعة الآخرون يحاولون إخفاء الجثة/

الرجل: إن كنت رأيته فأخبرني..

/ صمت/

الرجل: يبدو أنك ورفاقتك كما أظن لا تفهمون ما أقول.. عموما شكرا لكم جميعا..

الأول: هل هي قريبتك؟

الرجل: إذن فأنت رأيته؟

الأول: ما علاقتك بها؟

الرجل: هل رأيته أم أنك تمزح معي الآن؟

الأول: لم تجب..

الرجل: إذن فأنت رأيته.. أخبرني أين هي..

الأول: ما العلاقة التي تربطك بها؟

الرجل: نعم؟ ما هذا السؤال الغريب.. اسمع أيها السيد.. إن كنت رأيته فأخبرني.. وإلا فدعني أذهب.. ربما تكون قد سبقتني إلى البيت..

الأول: نعم لقد رأيته..

الرجل: أين؟ أين أخبرني.. إنها مريضة وتحتاجني الآن..

الأول: ولكن ليس هناك أي إثبات يؤكد أنك قريب لها..

الرجل: ماذا؟ أتزعم أيها السيد؟ هل أنت جاد فيما تقول؟

الأول: يبدو أنك شخص مغرور؟

الرجل: ماذا؟ أنفسي؟

الأول: هل لديك إثبات بأنها قريبة لك؟

الرجل: أنت شخص غريب.. هذا مؤكد.. ثم إنها أمور تخصني أيها السيد الغريب.. إذا كنت رأيته فدلني على مكانها أو من أين ذهبت..

الأول: قلت لك إنك شخص مغرور..

الرجل: نعم؟ أنت جاد إذن؟ تهينني وأنا لم أنعرض لك أو لإهانتك..

الأول: رجل سريع الغضب..

الرجل: يا هذا.. اسمع.. إن كنت رأيته فدلني أين هي؟

الأول: لا يحق لك السؤال.. مادمت لم تعرف بنفسك، ودرجة قرباتك ومعرفتك بها؟

الرجل: أنعرف.. بدأت أسأم حديثك.. يبدو أنك شخص متعجرف.. يحسن بي الانصراف.. سأجدها بالبيت..

الأول: وعلى العموم.. إن كنت تودها فعليك أن تطالب بها؟

الرجل: ماذا؟ ماذا ترمي من وراء قولك «أن تطالب بها»؟

هي أولا ليست سلعة.. ثم إنك أنت لا تعرف شيئا على ما يبدو.. مجرد متعجرف كبير..

الأول: كنا هنا هذا اليوم.. ثم إننا وجدنا سيدة جميلة ترتدي فستاناً أبيض، جالسة وحدها ها هنا.. لا تتحرك.. كنا نظن أنها تنتظر أحداً ما.. ولكننا وجدناها.. وجدناها ميتة..

الرجل: ما.. ماذا.. أعد.. أعد ما قلت؟..

الأول: قلت ما علاقتك بها؟

الرجل/ بانفعال وتشنج: أيها السيد.. هل تقول الصدق.. هل كانت هي.. كانت هنا.. أليس كذلك.. ترتدي فستاناً أبيض.. ليس هي بكل تأكيد.. أليس كذلك.. كانت تجلس هنا، في هذا المكان.. ليست هي.. لا بد أنك تمزح.. لتعلم أنها مزحة ثقيلة.. لم تكن هي أليس كذلك..

الأول: كنا نظنها تنتظر أحداً ما.. كانت هنا.. وقد وجدناها ميتة.. لكن أنت ليست لك بها أي علاقة..

الرجل: لا.. لا.. لا يجب أن أصدقك.. كنت أعرف أنك شخص عايب.. إنك بالكاد تعرف من هي.. إنها لم تمت أليس كذلك.. لم تمت.. وأنت شخص عايب.. عايب..

الأول: كانت ترتدي فستاناً أبيض.. يبدو أنها كانت تحب البياض.

الرجل: إذن.. أنت.. أنت جاد فيما قلت.. لا.. لا أصدق.. لا لم تمت.. أنت إنسان عايب/ باكيا/ حبيبتى أين أنت.. لا أصدق ما يقوله هذا المتعجرف الغريب.. إنه لا يعرفك.. أرجوكم اظهري.. أعرف أنك مريضة، قليلاً.. ولكن.. لا.. لا يمكن أن.. أنت لم تموتي.. أين أنت.. يا حبيبتى..

أرجوكم أيها السيد.. قل.. هيا أخبرني الحقيقة.. بالتأكد أنك لا تقول الصدق.. أنت تمزح أليس كذلك.. أنت لم ترها.. لا.. لا يمكنني أن أصدق..

إنك رجل مخادع.. لم تمت/ متشنج/ هيا.. هيا أخبرني الحقيقة.. أنت رجل عايب.. عفواً.. أنا لا أفقد أي إهانة.. لكن.. أين هي/ باكيا/ دلني عليها أرجوكم.. هي لم تمت.. أنا وافق.. وأنت رجل.. رجل مخادع..

الأول: هل انتهيت من هذيانك.. إنك حتى لا تمتلك دليلاً واحداً على قربائك وصلتك بها.. سدفنها في مقابرنا.. بما أننا قد وجدنا جثتها.. وأنت لا يحق لك الكلام عنها.. أو التحدث بسيرتها..

الرجل: أيها المجنون.. أنت رجل مجنون..

الأول: مازلت مغروراً بنفسك..

الرجل: من أنت لتفرض نظريتك المتهرئة هذه؟ أنت

مجنون ومتعجرف فوق ذلك.. أقول لك لم تمت.. أين هي.. وسأريك.. سأريك إنها حية، وإنها قريبتي.. بل حبيبتى.. أنت رجل ماجن ولا تعرف شيئاً مطلقاً.. مجنون.. مجنون.. الأول: لكن إذا كنت تريد أن تراها، للمرة الأخيرة بالطبع، أو لتثبت قربائك منها.. أو لتأخذ جثتها.. فعليك أيها المغرور أن.....

الرجل: أن ماذا أيها الأحمق.. ماذا أيها المتعجرف الذي لا أدرك لماذا يترك هانما هكذا وحده في الشوارع.. إنك لا تعرفني بعد.. اسمع إن كنت مختلفاً لها، فاعلم أنني لن أتسامح في التعامل معك.. سأذيقك الويل.. سأذلك، وأزيل هذا التعجرف منك.. هيا قل.. أين هي؟ دلني عليها إن كنت قد اختلطت بها.. هذا أفضل لك بكثير.. هيا والّا.....

الأول: رويدك.. رويدك.. كفاك ما قلت.. الغريب أنني لم أرتعد.. انظر.. أنا لا أرتعد.. كلامك هذا لم يرعيني.. بل أشعر بأنني في حاجة إلى الضحك الآن.. أو بالأحرى في أن أنقبأ.. سأجعل نفسي لم أسمع.. وسأتابع حديثي.. كلامك هذا لا يؤثر علي.. والآن.. إن كنت تودها جثة قريبة.. أو أيا كانت.. فعليك.. عليك أن تدفع.. أن تدفع ثمن المطالبة بها، ودخول المحكمة.. والقاعة.. والقاضي.. والمحامين.. ورقم الجلسة.. والأدوات..

(عند حديثه هذا، يبدأ في تغيير قطع الديكور، التي تكون بسيطة للغاية وسهلة التغيير، الرجال يتحركون في أداء تعبيرى صامت تجاه الرجل، الناس يفرجون من دار العرض مغمورين بالضحك، لكنهم كالآلات هذه المرة، بأزياء حمراء وصفراء..)

/ يشاهد الرجل الجثة/

الرجل/ صارخاً/ حبيبتى.. أنت حقاً.....

(تبدو الحركة الآن تعبيرية صامتة، الرجل يتحرك تجاه الجثة بينما يلتقي به الرجال الأربعة.. الأول مازال يغير من قطع الديكور، وينشئ منصة للادعاء وأخرى قبالتها للدعوى.. يتم وضع الرجل فيها.. يغيرون الديكور مع الأول تصبح منصة المسرح قاعة محكمة.. يزيلون المشهد القديم.. إعلان الفيلم يصبح لوحة العدالة «وجهها الأول إعلان للفيلم، والثاني لوحة للعدالة» يتم وضعها مكان الإعلان الساقط)

الأول: وكل ما يمت بصلة لهذه القضية.. سدفعه أنت.

وبالطبع فإنها أثمان رخيصة جدا.. لن تكلف شيئا مقارنة بحجم القضية.. التي تعتقد بأنك مجرد مدع واه لا أكثر.. لكن القضاء سيكون نزيها وغير منقوص..!

والآن هل كل شيء جاهز؟..

/في هذه الأثناء يقوم الآخرون بإفراغ جيبي الرجال/

الرجل: أيها المحقرون.. سأثبت لكم أنكم قذرون..!

الثاني: إنه لا يملك الكثير..

الثالث: لقد أضاع ماله في لهو ماجن..

الرابع: سنأخذ ملابسه فيما بعد..

الخامس: سنبيعها.. ربما تقدر أن تدر بعضا يسد به ديون

هذه المرافعة..

الأول/ جالسا على المنصة/ وعلى العموم.. سيظل منذ الآن

مديونا..

الرجل: يبدو أنني لم أدخل السينما هذا اليوم.. بل دخلت

حلما.. إن لم يكن كابوسا لعينا.. وهؤلاء حشرات.. هي لم

نمت.. أنا واثق و...!

الرابع: صمتا.. أنت في قاعة محكمة.. عليك أن تحترم

النظام..

الأول: والآن.. ما يدعوك أيها الرجل..

الرجل: أيها الـ...

الثاني: سيدي القاضي.. إنه رجل مسكين.. يدعي أن الجثة

التي وجدناها تعنيه..

الرجل: لكنني لم..

الثالث: سيادة القاضي.. بما أنني أمثل الادعاء العام، أود

أن أؤكد هنا، بأنه لا يمتلك دليلا.. أي دليل.. ولو صغيرا..

على مدى علاقته بالجثة التي وجدناها.. وعلى ذلك، فإن

ادعائه بقرابته لها باطل..

الرجل: ما هذا الكابوس.. لا أظنه الواقع.. إني أحلم

الرابع: ألا تفهم؟ أنت في قاعة تحاكم.. عليك بالهدوء.. ألا

تفك عن الثروة والهنديان.. فلتحترم النظام..

الثاني: سيدي القاضي.. صحيح أنه لا يملك دليلا.. ولكن

مشاعره تجاه الجثة قوية.. وهذه المشاعر أقوى دليل على

علاقته بالجثة..

الثالث: أي كلام هذا.. ما علاقة العواطف والمشاعر

بالقضية؟ ثم هل تعتبر دليلا على صدق ادعائه؟ أين هي..

إنني لا أراها.. لا أتحمسها ولا ألمسها.. هذا كلام لا قيمة له

وادعائه باطل..

الأول: يبدو أنك محق فيما تقول..

الثاني: ولكن يا سيدي..

الرجل/ غاضبا/ اسمعوني أيها الغرياء.. أنتم..

الرابع: قلت لك.. لتصمت في حضرة القضاء..

الرجل/ غاضبا/ لتصمت أنت.. لي الحق في أن أتحدث.. وهذه

ليست قاعة تحاكم.. إنها مجرد مهزلة ليست أكثر.. أنتم

مبتكروها.. أعرف أنكم مخادعون.. أنت/ الثاني/ من وذاك لتكون

محاميا عني؟ وأنت/ الثالث/ كيف تكون ممثلا للادعاء؟ ثم أين

هو هذا الادعاء الذي تزعمونه والذي منطه؟ أما أنت/ الأول/ من..

من عينك قاضيا، قل لي.. وما القضية التي تحاكم وتفاصيل

فيها؟ أليس هذا جنونا.. جنونا وتعرجا منك ومن زمرك

السفيفة؟ ثم أنتما/ الرابع والخامس/ من أوكل لكما حق مهمة

الحراسة وحماية النظام.. النظام الذي لا وجود له هنا.. مجرد

كذب وخداع.. وأنتم.. أنتم مخادعون، لا أكثر.. أنا أعرف ذلك..

وحبيبي لم يمت.. أنا واثق.. هي حية.. حية بكل تأكيد.. وأنتم

تدعون موتها.. تتاولون استغلالا.. واستغلالا.. لكم أنا أحمق..

مالي أترك نفسي لكم.. كيف أسمع لكم.. أنتم مجموعة من الحفراء

والزرافيين.. بغضوض.. أنا أمفتكم.. أمفتكم.. وأكرهكم.. وأكرهكم..

الأول: مازلت مغرورا، ومغرورا كبيرا.. لكن الآن لا تستطيع

فعل شيء.. صرت مديونا.. وفوق ذلك هي جثة هامة..

الخامس: أيها السيد.. إنك تهيننا.. وبدلا من محاولة إثبات

قربانك لها.. تدعي أنها حية.. ربما كنت تقصد أخرى.. ثم إن

كانت حية فهذه جثتها.. انظر.. الحقيقة ماثلة أمام عينيك..

لكنك شخص ساذج ومغفل..

الرجل: صحيح.. أنا ساذج.. مغفل.. وألا فكيف أسمع لنفسي

بمخاطبتكم والتعامل معكم؟..

الرابع: ومع ذلك.. فأنت الآن في قاعة منظمة.. قاعة تحاكم..

ويجب عليك احترام النظام..

الثالث: والجثة ليست لك.. لا يوجد لديك أي إثبات.. ليس

هناك أي دليل تمتلكه يقول بأن هذه الجثة تخصك.. مجرد

ادعاء لا أكثر.. وأنت شخص مدع.. شخص لا يعرف إلا

الكتب والافتراء..

الثاني: ومع ذلك فأنا أحاول جعلك صاحب الحق.. أضيع

وقتي من أجل مصالحك.. ومن أجل أن تصير صاحب هذه

الجثة.. لكنك ترفض ذلك.. ترفض هذه المساعدة، وهذا

التبديد في مصالح الآخرين.. ترفض كل ذلك.. لذلك.. فإني سأتنازل عن هذا الترافع الذي لم يجر لي غير العار.. أنت عار كبير.. سأنسحب.. ولن أكون محاميا لك يدافع عنك وعن حقوقك التي تدعيها.. سيدي القاضي.. أنا أنسحب من هذه القضية.. وربما لن أكون محاميا لأي من هؤلاء الذين يشبهون هذا السيد.. سأكون مجرد متفرج.. فاسمح لي.. الأول.. حتى هذه الفرصة ترفضها.. وبما أنك أيها الرجل قد فقدت محاميك.. فقدت فرصتك الأخيرة.. أخرج أمالك في إثبات قربانك لهذه الجثة.. وعلى ذلك..

الرجل/ يانهيار/ كفى.. كفاك حقارة واستفزازا.. أنا لم أعد أطيع كل هذه المهزلة.. أنا صاحبها.. أنا.. أنا.. وهي تعرف ذلك.. تعرف..

/ يضحكون /

الثالث سيدي القاضي.. على ما يبدو أن هذا الرجل قد فقد صوابه.. وربما قد فقد عقله الآن.. إنه رجل معتوه.. الخامس /انظر/ حاملا يدها عاليا/ إنها ميتة.. الرجل / مزمجا:/ أبعد يدك عنها أيها القذر.. أيها الجرد.. إنك تلوثها..

/ يضحكون /

الأول.. لقد ثبت الآن.. أنك لست قريبا لها.. وعلى ذلك أيها المغرور.. أعيد فأقول: ادعائك باطل باطل.. الثالث: وهذا ما كنا متأكدين منه منذ البدء.. الرجل / غاضبا:/ لقد سمعت ما فيه الكفاية.. لكني سأريكم من أكون.. سأريكم من أنا.. هيا اتركوها.. إني أمركم..

/ يضحكون /

الرجل.. لفضحكوا.. لكن لا بد أن تتركوها.. اتركوها.. / الرابع والخامس يحملان الجثة/ الرجل/ صارخا، مهدما كل شيء./ قلت اتركوها.. اتركوها..

/ يمسكه الثاني والثالث/

الرجل اتركها

/ يضحكون /

(تشهد المنصة الآن تحولا تعبيريا في الأداء.. إذ ينزل الأول حاملا لوحة العدالة.. بينما تبدأ الإضاءة في التلون والتبعثر والتشتت.. بحيث يوحي ذلك بعملية عراكية بين الخمسة والرجل.. تظهر تدليلا على ذلك ظلال ضوئية لركل وضرب

وتمزيق.. بينما يتضح المشهد رويدا رويدا، تظهر عملية ضرب الرجل بلوحة العدالة.. يستمر المشهد التعبيري عدة دقائق.. بينما يستمر الرجل في كلامه المتشنج)
الرجل: اتركوها.. أيها البشعون.. أه.. لا.. اتركوها.. اتر... لا.. (تعلق الإضاءة لقوان معدودة.. ثم تفتح تدريجيا.. المسرح مهشم ومطمط.. الرجل بجانب الجثة مزمق هو الآخر.. لا أثر للخسنة.. الرجل / متوجعا:/ سخدمون.. أه لن أسامحك... صدقوني.. سخدمون.. حبيبتي.. لم تموتي ألست كذلك... أعرف أنك مريضة.. متعبة بعض الشيء ومرهقة.. لكن.. لم تموتي/ باكيا/ هل قتلوك.. الجبناء.. شلت أياديهم الدنسة.. أنتركييني وحيدا.. لا.. لا أصدق.. أرجوك.. أنت لم تموتي بعد.. أؤكد لك أنني لن أكون ضعيفا منذ الآن.. صدقيتي.. أعدك.. لكن لا تتركييني وحدي./ باكيا/. لماذا.. لماذا تذهبين.. لماذا ترحلين دوني.. تبأ لهم.. سأنتقم لك منهم.. سأنتقم..
أين هم.. أين هم.. / متلفعا كالمجنون/ لن ينجوا أبدا.. حبيبتي سأنتقم.. سيدفعون الثمن كلهم./ باكيا/ سيندمون.. سيندمون..

/ صمت /

/ الجثة تصدر حركة ما.. تفتح الإضاءة أكثر /

السيدة.. ماذا.. ماذا حدث..

الرجل / منتبها إليها/ أنت.. أنت حية؟ كنت واثقا من ذلك الحقراء لا يعرفون أي شيء.. المهم أنك حية.. حية.. السيدة.. ماذا حدث..

الرجل: لا شيء مطلقا.. لا شيء.. المهم أنك بخير..

السيدة.. آآآ.. أحس بالأم فظيعة.. ما الذي حدث؟

الرجل: المهم أنك بخير.. وغير ذلك غير مهم.. لم يحدث أي شيء.. أنت باقية وهذا هو الأهم.. ملايسنا سنصلحها.. ولا يهم ما حدث.. وسندلوي جراحنا.. ومهما كانت كبيرة.. سنزول مع الأيام.. ونعود كما كنا..

السيدة: لكن ماذا حدث.. لماذا أنت هكذا؟ ولم كل شيء يبدو غريبا وغير عادي؟

الرجل: قلت لك غير مهم.. كل ما كسر سيجبر مع الزمن.. الزمن ما يزال بخير.. ولا يهم ما مضى من ألم.. فما زال الطريق واسعا أمامنا.. هيا.. سنصلح كل شيء.. ولن نكون ضاعفا بعد اليوم.. لن يحدث ذلك أبدا.. لن...
-إظلام نهائي -

من الأدب الهنگاري المعاصر

الشعر المجري المعاصر..

مقدمة وتحرير

نبيل ياسين*

فالعاطفة الشعبية المجرية تجعل من شعر الحب تراثا وتقليدا لا غنى عنه.

ويساهم الشعر المجري في انشاء جماليات محلية حتى في حالة الانفتاح الثقافي على الغرب، وقد كان هذا التراث قاعدة انطلاق المرحلة الحديثة التي افتتحها اندريه أدى (١٨٧٧-١٩١٩) وطورها وقفز بها قفزة رائعة اتيللا يوجيف (١٩٠٥-١٩٣٧) الذي أصبح يوم ميلاده يوما للاحتفال بالشعر المجري سنويا. بعد اتجاهات العشرينيات والثلاثينيات التي ألقت حول اتجاه مجلة الغرب لقت الحياة الأدبية بالعديد من الشعراء على السطح. فمع كل حدث تاريخي، او انعطافة كبرى، يتغير مجرى الشعر المجري جارفا معه العديد من الشوابع الشكلية والمضامين التقليدية. ان الظاهرة العامة التي تميز الشعر المجري هي ان الانعطافات السياسية والفكرية والاجتماعية هي انعطافات شعرية أيضا. فالشعر والسياسة في المجر مرتبطان ببعض. فقد لعب الشعر منذ منتصف القرن الثامن عشر دورا تنويريا شارك في النهضة التي شهدت المجر على الصعيد الفكري بشكل فعال ويبرز إن شاندور بتوفي الرمز التاريخي للشعر المجري أصبح كذلك من خلال قصائده ومشاركته في الثورة التي اجتاحت المجر والتي كانت انعكاسا للثورة التي اجتاحت غرب أوروبا عام ١٨٤٨ انه مؤلف النشيد القومي للمجريين.

كانت المجر أول وأكثر بلدان أوروبا الشرقية تقبلا لانعكاسات عصر النهضة الأوروبية، وكان تأثير التطورات الثقافية لفرنسا

هناك المئات من الشعراء المجريين الأحياء. وهناك، طوال نصف قرن على الأقل، مئات آخرين انضموا الى تاريخ الشعر المجري الثري. وجنبا الى جنب مع هذا النجم الوافر، هناك فيض زاخر من الشعر الجري الرفيع في مختلف العصور.

(١)

منذ يانوش أران (١٨١٧-١٨٨٢) وميهاي فورشماتسي (١٨٠٠-١٨٥٥) أشهر شاعرين في الحقبة الكلاسيكية المجرية، حقبة النهضة الى جانب الشاعر القومي في تاريخ المجر السياسي والثقافي شاندور بتوفي (١٨٢٣-١٨٤٩) يتراكم تراث شعري نوعي متعدد الأشكال والاتجاهات في الشعر المجري الذي يسري في شرايين الحياة الثقافية والاجتماعية والسياسية للشعب المجري. وساهمت الحقبة الاشتراكية، من الناحية الثقافية، بتعميق هذه الصلة عن طريق السياسة الثقافية المدعومة والمحدودة التوجيه آنذاك.

لقد شارك الشعر المجري في صياغة المشاعر السياسية والقومية والانسانية للمجريين، كما شارك في صياغة الموقف من الحياة والطبيعة والعالم، فضلا عن مشاركته في صياغة الاشكال المعبرة البارزة في الحياة الروحية المجرية. ويبرز شعر الحب واحدا من العناصر المجرية الخاصة، حيث فيض في نفس كل مجري سواء كان تحيسا او سعيدا في حبه او حياته.

* كاتب من العراق يقيم في لندن

وما يزال فعالا، ومع هذا فإن الشعر المجري ظل أمينا لخصوصيته الفنية شكلا، والأشكال التجريبية محدودة، وتيار قصيدة النثر ما يزال غريبا.

يانوس بانانجوس (١٤٣٧ - ١٤٧٢) هو أول شاعر مجري مدون. كان يكتب أشعاره باللاتينية، لغة الثقافة لبلاد المجر قبل ثلاثمائة عام، قبل ذلك، كان الشعر المجري ينتقل شفويا، عرفت أوروبا هذا الشاعر كممثل للفكر الحر المهد لعصر النهضة، ثم صدرت (الانسكلوبيديا المجرية) عام ١٦٥٣، وكانت تعبيرا عن نفوذ الأفكار التنويرية التي عرف الشاعر فيترزيمها وكوناي (١٧٧٢ - ١٨٠٥) كمبشر بها.

دخلت تأثيرات الرومانتيكية الألمانية في الفترة التي تصاعد فيها المد القومي المجرى. وتطورت مشكلات النضال من أجل الاستقلال وتصفية الاقطاع. وفي النصف الأول من القرن التاسع عشر توطد تطور الرأسمالية، خاصة في القطاع الزراعي، وظهرت مشكلات التقدم الاجتماعي والتحرر القومي على أشدها في الصراع الأيديولوجي، مما أظهر قبل كل شيء، الحاجة إلى اللغة القومية والتخلي عن اللغة اللاتينية في سياق البحث عن الهوية في ظل تزايد الوعي القومي. وظهرت الحاجة إلى تطوير الأدب كمجال للتحبير عن تلك المشكلات. هذه المرحلة بالذات شهدت ظهور الشعراء والكتاب والمفكرين على رأس حملة الإصلاح وعلى رأس مرحلة التحول، جنباً إلى جنب مع قسم من النبلاء المتتورين وعلى رأسهم زعيمان للحركة الإصلاحية القومية هما اشتفان سيهيني (١٧٩١ - ١٨٦٠) ولايوش كوشوت (١٨٠٢ - ١٨٩٤) وتوجت هذه المرحلة بالثورة الوطنية البرجوازية المجرية الكبرى، ثورة ١٨٤٨، لكن فشل الثورة أظهر إلى الوجود ملكية النمسا والمجر التي قضت على آمال الحركة الفكرية والأدبية أيضاً. كذلك ظهرت تأثيرات الهينغل في فترة الإصلاح وانعكست في الأعمال الجمالية ليهانوش ارديي (١٨١٤ - ١٨٦٨) وفي كتابات رواد الحركة العمالية الأوائل الذين تأثروا بأحد قادة كرومونه باريس وهو ليوف فرانكل (١٨٤٧ - ١٨٩٦) الذي عاش بقية أعوامه في المجر. (٢)

يبدأ تاريخ الشعر المجري من الشعر الغنائي الشعبي مجهول المؤلفين. وهو يضم تراثاً من البالاد الكلاسيكية، وإغاني الأطفال وشعر الحب وشعر الصعاليك الجوالين والبالاد الجديدة وإغاني ثورة ١٨٤٨ وإغاني الجنود. يضاف إلى ذلك أغاني الفلاحين ورعاة البقر وشعر المرحلة التنويرية، وهي الكلاسيكية الحديثة، ثم الشعر المجري الذي بدأ في مطلع القرن العشرين وشهد تطورات عامة حتى اليوم.

شغل الفترات الأولى شعراء لم يتم التعرف على أسماء بعضهم،

كما لم يعرف شيء ذو بال عن تاريخ البقية من الشعراء حتى جاء وكونايي مجدداً في الشعر المجري من خلال تعرفه على شعر الفيلام وسعدى الشيرازي حتى أنه كتب قصيدة في المجرية على وزن بحر المتدارك تقليداً للشعر الشرقي. لكن ولادة الشعر المجري الحديث تبدأ مع فورشمارتى، مع بداية القرن التاسع عشر وتطورت مع الأحداث العاصفة للقرن الماضي. التحولات الاجتماعية والسياسية والعلمية، تطور الفلسفة والصراع الأيديولوجي، الصراع القومي، الثورات والانقراضات العاصفة وغيرها من أحداث عصفت بأوروبا وانعكست على المجر بشكل مباشر.

إن القرن التاسع هو الذي أعاد ظهور شخصية المجر، لذلك فإن فورشمارتى سعى إلى تطوير اللغة المجرية نفسها إلى لغة قومية تستوعب العصر وأمدّها بعناصر حيوية جديدة هو ويانوش اران وقدم ترجمة لأعمال شكسبير في هذه الفترة كأبداعات إنسانية عالمية لا غنى للادب المجري عن التأثر بها.

في منتصف القرن التاسع عشر ظهرت الرواية المجرية أيضاً، يقول جورج لوكا في (الكتابات الجمالية ١٩٤٥): إن عالم الرأسمالية هو عالم النثر اللامفهوم، وكلما تقدم ديمور الرأسمالية أصبح هذا النثر أكثر (لا مفهوماً) ولا معنى له وتتحوّل الرأسمالية نفسها إلى نثر.

لكن لوكا كتب ذلك عن أحد كبار الشعراء المجرين في الثلاثينيات وهو اندرو جابور وهو يفهم تحت حكم ستالين في الوقت الذي كانت المجر تعج بالشعر تحت الحكم الرأسمالي المتدهور فيها.

(٣)

في مقالته (شعر للجميع) يقول الناقد المجري فيلموش فاراغو «في المجر عشرة ملايين يكتبون الشعر (هذا هو عدد سكان المجر آنذاك) وفي المجر تطبع كل يوم مجموعة شعرية، أو يقابل شاعر جمهور، أو تقام أمسية شعرية، أو مهرجان انشاد للشعراء الهواة، المجر هو وطن الشعر».

تبدو هناك مبالغة لحد ما، لكن ليس مبالغة هو الآتي في عهد الستينيات والسبعينيات والثمانينيات. في المجر هناك سبع دور نشر تتعامل بشكل متواصل مع الشعر، وأن معدل السنوات العشر (١٩٦٠ - ١٩٧٠) هو إصدار ١٢٠ مجموعة شعرية سنوياً بمعدل ٧ آلاف نسخة للمجموعة الواحدة. ومن الملائمة والعشرين ديواناً هناك ٧٥ مؤلفاً مجرياً و٤٥ مؤلفاً أجنبياً. وفي يوم الشعر المجري تطبع أنطولوجيا للشعر المجري تضم الأشعار الجديدة المختارة لأكثر من ثمانين شاعراً مجرياً حياً، وكان هذا هو المعدل نفسه في سنوات ١٩٨٤ و١٩٨٥ و١٩٨٦ و١٩٨٧ و١٩٨٨ بخلافين إلى أربعين ألف نسخة تنفذ خلال أيام

الاختقال بال شعر.

في المجر ثلاثمائة شاعر حي نشروا عام ١٩٦٨ على سبيل المثال أكثر من ١٧٠٠ قصيدة في الصحف والمجلات الأدبية، أما الإذاعة والتلفزيون فكانا يبدآن الأشعار بشكل مكثف ومتواصل، ولا يمر أسبوع دون أن تقام أكثر من أمسية شعرية في النوادي والمسارح وبيوت الثقافة.

(٤)

يقول الناقد والمحلل الأدبي اشتفان شويتز (١٩١٢-١٩٨٨) في مقالته (الشعر المجرى بعد انتيلا يوجيف) «أن الأدب المجرى في ربع القرن الأخير (المقالة مكتوبة عام ١٩٧٠) أوجد علائق أكثر حدة وترابطاً مع الأدب العالمي، ليس فقط فيما يتعلق بالتأثيرات والمنجزات وإنما ما يتعلق بتهيؤ الأدب لكي يدرك دور وواجب الشعر مثل أغلبية المعاصرين من الشعراء».

ويؤكد شويتز على «درامية واستقامة الشعور والأفكار في تطور الحفبة الشعرية لدى جيل الأربعينات وظهور البساطة لدى الأجيال الشعرية الجديدة. وهو الف انطولوجيته القيمة للشعر المجرى الحديث استناداً على هذا واختار لها عنوان «أربعة أجيال» وظهرت طبعاتها الأولى عام ١٩٤٨ واستطاع شويتز متابعة خط التطورات الجمالية في الشعر المجرى لدى أربعة أجيال شكلت منعطفات أساسية. وكان الجيل الرابع الذي اختار له شويتز هو الجيل الذي بدأ كتاباته بعد الحرب العالمية الثانية وهو الجيل الذي سيعيد الأساليب ويجدد اللغة والأفكار والصور في الشعر المجرى.

أما مصطلح «الجيل الثالث» الذي يتردد في الأدبيات النقدية الخاصة بالشعر المجرى فما يزال غامضاً. فتحدده الزمني غير متعارف عليه واتجاهاته لا تزال غير معروفة. فهناك عدد كبير من شعراء المجر الأموات والأحياء يقفون تحت ظلال هذا المصطلح مثل اشتفان فاش وشاندور فوروش وهما أكبر شاعرين مجريين بعد الحرب وقد توفي الأول عام ١٩٩١ والثاني عام ١٩٨٩، وميهاي بابيتش الأب الروحي للشعراء الجدد وقد توفي عام ١٩٥٧ وهو مشهور بديوانه (كتاب يونس، كما يندرج تحته جيولا أيش (١٩٠٠-١٩٨٤) ولاسلو ناج (١٩٢٥-١٩٧٧) وميهاي فاتسي (١٩٢٤-١٩٧٠) مظماً يندرج تحته الحشرات من الشعراء الذين شكلوا أهمية ثانوية في تطور الشعر المجرى من عاشوا في نفس الفترة.

(٥)

يزخر للشعر المجرى المعاصر بانيلا يوجيف وكأنه أصبح الحد الفاصل بين ماضي الشعر المجرى وحاضره، ويقول جورج روناي في مقالته «حول حالة شعراء» عن انتيلا يوجيف بأنه «ربما الوحيد الذي عصر شرباً لنفسه على طينة هذه الأرض».

واستطاع أن يتشربه ويمتلكه بدمه الخاص».

كانت المأساة الشخصية لهذا الشاعر جزءاً من شعره، كأنه «بدر شاكر السياب» مجري، فشل في حبه وفي انتماه السياسي وقبول بسوء فهم من قبل الجميع، حتى من الشيوعيين المجريين الذين تقرب إليهم، واشتبك في خلافات سياسية عديدة وجاءت حادثة القائه نفسه تحت عجلات قطار وهو في الرابعة والثلاثين لتتوج هذه المأساة وتعلمي بعداً درامياً لشعره حيث يحفظ المجريون أغلب قصائده في الحب والحياة.

(٦)

منذ الستينيات، وقبلها، أي بعد أحداث ١٩٥٦، انعطفت السياسة الثقافية في المجر انعطافة واضحة، وتخلت عن طرح الأيديولوجيا على الشعر، وعلى الأدب كإطار ضيق للتفكير والرؤية. وقد خضعت السياسة القديمة في الثقافة للنقد حتى بدا وكأن الليبرالية هي واحدة من سمات الشعر المجرى الحديث. في مقالته (الشعر المجرى الجديد ١٩٥٦-١٩٧٥) يقول الناقد المجرى امه باتا «إننا يجب أن نحسب حساب السياسة الأدبية، فالسياسة الأدبية الاشتراكية لا تزال لا تملك تقاليدها».

لقد ظهر منذ الستينيات جيل شعري جديد أكثر تطلعا إلى الغرب وإلى الليبرالية يقف في طليعتهم شاندور وري (١٩٣٠) الذي كان من المساهمين في تأسيس الحزب الديمقراطي المجرى القومي الأمي الذي حكم المجر في أول انتخابات بعد النظام الاشتراكي وكان سبق له أن وقع في ميونيخ، أثناء اشتراكه في ملتقى ثقافي هناك عام ١٩٨٦ على بهان يهاجم الشيوعية في المجر ويطالب بالحرية. أن الشعر في المجر يتعرض الآن لتحديات كبيرة فلم يعد الفن الشعبي كما كان من قبل، ولم يعد على نفس تلك الصلة مع الناس. وهذه الحالة دفعت الشاعر اشتفان فاش للتساؤل في مقدمة الانطولوجيا السنوية للشعر المجرى لعام ١٩٨٧ عن حالة انقضاء مجد الشعر، ذلك المجد القريب الذي كان الهالة القومية التي تحوم فوق رؤوس الشعراء المجريين.

مختارات من الشعر المجرى

ترجمها من الهنغارية تيبيل ياسين

اندره أدي (١٨٧٧-١٩١٩)

(شاعر المجر المجدد، اشتهرت قصائده في الحب عاش في

باريس ومات بمرض جنسي)

* ماذا يشدني إلى هنا؟

ماذا يشدني إلى هنا؟

حيث لا يجيني أي أحد

في هذا المكان الغربي

فاذا لم تأت هي لن يكون قرينا لي أي أحد
النجوم العابرة تنشر علي ضوءها
وقد تخدعت بالبروح الرخيص
وبدلا عن الحياة، لا تأتي سوى ساعات
(تعد هذه القصيدة من أشهر قصائد الشاعر والشعر المجري)

اتيللا يوجيف (١٩٠٥ - ١٩٣٧)

(شاعر المجر.. يوم عيد ميلاده هو يوم الشعر المجري في
٥ مايو، القى بنفسه تحت عجلات قطار بضائع في حالة
من القنوط بسبب فشله العاطفي من جهة وتعدد علاقته
مع الشيوعيين المجرين من جهة أخرى).

* بقلب نقي

ليس لي أب ولا أم
ليس لي اله ولا وطن
لا مهد لي، ولا عذابات
لا حبيب ولا قبلات

ليوم الثالث لم أأكل

لا القليل ولا الكثير
قوتي هي أعوامي العشرين
انني أبيع أعوامي العشرين
وإذا لم يكن بحاجة إليها أحد
اذ ليشتها الشيطان

بقلب نقي سأسرق

وإذا كان يجب، فسأقتل
سيقبضون علي، وسيشقونني
ويلفتونني في الأرض المباركة
وستمنمو حشائش الموت
في قلبي الرائع الجمال

(هذه القصيدة أثارت ضجة حين ظهرت وغيرت مجرى
الشعر المجري واعطت للشاعر شهرته).

* على الدانوب (مقاطع)

على أول حجارات المرفأ جلست
ابصرت كيف يطفو قشر البطيخ

لماذا اجمل هنا، الورود

وأكثر عطرا من أي مكان آخر

أكثر ضجة هذه الغابة

من الطيور المغنية

قلبي... مزاجه رائق

لماذا فقط أن يكون هنا؟

هنا يشعر حقيقة

هنا يستطيع حقيقة

ان يحب وأن يكره

* ساعات بدلا عن الحياة

أو (هكذا انشد نشيد الانشاد)

لم تأت أبدا الي خطيبي

لم تأت أبدا من كانت يجب أن تأتي

في الزمن فوز، مال، حرب، سلم

وقلب سيدة كله قرب قلبي

في سريري الاجمل لم يكن الحب مشتعلا

وحرير قفطاني الابهي قد بلي

وغرقت أجمل رغباتي في قلبي

لم تأت خطيبي رغم اني انتظرت

ثمانون.. جميلات، مغريات، باكرات في الاسرة

ستون ملكة اغلقت القاعات عليهن

لم تأت خطيبي انا، ولعلها تأتي رغم ذلك

وتفضل فراشي الذي من شجر لبنان اليتيم

اعمدته القوية الفضية تهتز

وتجعد مخمله الاقدام الناعمة

وتتلاطم ظلته الذهبية

لمن هذه المني العذبة هكذا

والنجمة البعيدة لماذا تلمع هكذا

لماذا تشرد النجمة والحطية

والشفة الذابلة، لماذا جائعة هكذا

خطيبي لم تأت، وعشنا انتظر

انطلقن أيتها النساء، سأفتح لكن الأبواب

عقد (ت) انشودة حول عنقه
من يهيم كل هذه السنوات دون بلاد
هل يهيم ابعد من ذلك؟

في براغ قتل (ي.م) نفسه
بقي في بلاده دون وطن
(و.ب.ر) لم يكتب له منذ سنة
ربما مات تحت الجذور اليابسة؟
كان شاعرا وقد ذهب الى اسبانيا
ضباب غطى عينيه هناك، ضباب ندمه
ومن كان شاعرا ويجب ان يكون حرا
هل يمكن ان يصرخ امام سكين مضيئة؟

يمكن ان يصرخ من اجل الحياة

لورنس سابو (١٩٠٠-١٩٥٧)

(له مواقع متميز في الشعر المجري ولكن شعبيته محدودة)

• الماديون (مقطع)

أقف في الشارع احيانا كمن تلقى انذارا
أرى الذي لم أراه اهدا حتى الآن
في كل مكان تغرد روح الاله الجديد
وأشباح ممشي في المادة
والاسفلت لم يعد اسفلت تحت قدمي
والمضي ابعد لم اعد أجسر عليه
اعتقد انه في مكان ما، تختفي الحيووات
تبتعث دون سبب في مكان ما
في المادة التي تكدح لاجلي

لمادة أمي، أيتها الاعجوبة الرحيمة:

تصطك اسناني في الشتاء الفظيع
والفحم جاء من الجبال، جاءت الشجرة
ورمت جسدها الى المحرقة من اجلي

• اثناء سماع موتسارت (مقطع)

«اسحب فقط حساب الساعات الواضحة»

سمعت ما يكفي، واستغرقتني التفكير بمصري
حينما يرثر السطح تسكت الاعماق
خابطا، حكيمًا وعظيما كان الدانوب
كما لو انه جرى من قلبي ابعد، فأبعد
مثل العضلات، اذا ما كان الانسان يعمل يذق، يرد،
يقذف الطابوق او يحفر
هكذا انطلقت، هكذا انشدت، وهكذا ارتخت
كل موجة، وكل حركة
ومثل امي الطيبة هزهزت، وروت
وغسلت كل اقدار المدينة
بدأ المطر يرذ رذاذا
ولكن، كم لو انه سيان، فقد توقف
وكالذي ينظر من كهف
المطر المدرار
رأيت الأفق

لا مباليا، بلا لون- نحن كنا ألوانه-.

وكما يتساقط المطر الابدي تساقط الماضي
الدانوب يجري فحسب، ومثل امرأة ولود
تفكر بآخر وفي حضنها يتلاعب الاطفال
هكذا تتلاعب الامواج تجاهي بيهاء
ومد الزمن يجعلها ترتعش
مثل شاهدة القبر
مثل مقابر مرنحة

هكذا انا، كما لو انني منذ مائة ألف سنة

ابصر الذي أراه فجأة

لحظة واحدة ويكتمل الزمن كله

الزمن الذي ترقيه معي مائة ألف من اسلافي

(في القصيدة اشارة الى امه التي ربهه يتيما مع اخوته
وكانت غسالة ملابس بالاجرة، والدانوب هو النهر
الذي يقسم مدينة بودابست قسمين)

ميكلوش واندوتسي (١٩٠٥-١٩٤٤)

(شاعر مجيد قتل في احد معسكرات الاعتقال النازية)

• الخميس

في فندق صغير في نيويورك

قال بضع كلمات، والبار الحديدي على الجدار
ساعات النهار له، انا أيضا رأيت النص اللاتيني، وندم وروحي
حسد العجوز المرح
الذي، اية حروف حكيمة، حفر
في الحجر الغبي... رغم.. من يعرف.. لم
تكن بديهة روحية فحسب
هل الفكر نكاية جريئة؟
النكاية والجراة أيضا، اتحدتا داخلي
ذات مرة، لكن الذهب دائما ثقل

لاسفلوناج (١٩٢٥ - ١٩٧٨)

(شاعر مجدد ذو تأثير على الجيل اللاحق)

• أشجار مايو

تقف متجراة في الفجر
تفلت القيمة من السماء
منتبهة برووس غاضبة
يسوقها النسيم متارجحة

اخلعي ثيابك المهرجانية أولا
يمكنك ان تغني، وان تصفري بسلام
لا تطرقي معزفك على الكتل
في المصنع أيضا لا تدخن المداخن

منذ ان هدأت المزارع
ولم تلمع الليفة بين الحشائش
مذاك، هو عيد مزدهر

• صورة أم

بلا دموع فارقتها
متحسرة نظرت ورائي
كان يمكن ان تعانقني، لقد رأيتها
ترفع ذراعيها

لكن الضباب، ابن نوفمبر
غيم في حضن امي
في مكاني العذب

كان يمكن ان يكون حسنا لو اني عدت نادما
الى هناك، إلى حيث أملاً بقوة
ولادتي، وارضي المتروكة
صورة أم أصبحت
أخذتها معي بقوة
رفعتها الى مقام سام
اضواء الحلم

حملت الصورة بين الابراج
وانشدت لها نشيد للمارسيليز
ولاجلها تعلمت أن أحيا
أزمنة جديدة

شانفورغوروش (١٩١٣ - ١٩٨٩)

(من كبار الشعراء المعبريين الحديثين)

• ربيع

قطرات الكلمات
انطلقت داخلي
اقرأ يا من تعرف المجرية

• العالم المضجر

١ / شعاع شيء ما خالط
للمليون ذبابة
كتلة ماء، تتحد
مع ثنائها
والكونفرنسات الصاعقة
سحرها الخالد
لازم لكل أحد
تلك هي الاخلاق الجديدة
٢ / الكائن اللانهائي، ذو القدمين
لا يعرف اين يضع قدمه الثالثة
لا يعرف اين يوزع نفسه
اذن
فهو يتلأأ أكثر فأكثر

• بديهتان في مايو

١/ ليلة سوداء

يبضاء لو كان لها لون
هناك، نذهب الى البيت
ثقيلة هي رائحة الليل

٢/ يوجد شاعران:

احدهما: فورو ش
والآخر: انا

• العلامات الفارقة

الريح ممحو آثار خطاي
الطين يمحو آثار خطاي
كانت هناك معركة

وكل شيء يختنق
آثار أخرى ممحو آثار خطاي

اشتفان فاش (١٩١٠-١٩٩١)

(شغل دورا كبيرا في الشعر المجري بعد الخمسينيات)

• قبر نيكولاوس كوسانوس

نقطة التقاطع المتضاد

هذا هو كل العالم، اللانهائي كثير
في جوهره، ومع هذا لا يمكن تقسيمه
وحده، الاله أيضا، المطلق كبير

من يشمل كل شيء؟ حيث أن أكثر الأشياء صغرا

يحتويها، وكل جوهر فرد

نقطة التقاطع المتضاد

عالم الإنسان الصغير

الذي يعطى به التقابل مرة بعد أخرى Parvus mundus*

للخلود الموت

للروح الجسد

والعالم الصغير

يعرف أيضا حول التقابلات العديدة

ونقطة التقاطع المتضاد

او نفسك أيضا، التي وجدتها

انت كوسانوس كاردينال وهرطقي

ابن عالم الباحثين عن الله

آخر سوكلاتي واول ثوري

الدين، العلم، والعقائد

والباطنيات، انت رابط عراها الكبير

الذي صان القديم، والجديد، واوقدهما

كيف تجنبت الموت حرقا

كيف استطعت ان تعيش في ظنون روما

الآن، انت في روما، سان بيترو

في آن فيكوني، خلف لوحة رخام

نصف الف عام ترقد هنا، كوسانوس

وعبر لوحة الرخام تنجس قوتك

شعاعها يعثر على الجديد، والجديد

في نقطة التقاطع المتضاد

• وردت باللاتينية

شاندور جوري (١٩٣٠)

(من الشعراء المجريين المجددين، كاتب سيناريو، وقع في

بداية الثمانينيات، اثناء مؤتمر ثقافي في المانيا الغربية

آنذاك، على بيان ضد الحكم الشيوعي في المجر، لم يتم

التعرض له، وكان من اول المثقفين المبادرين للانقضاء

على الحكم، اسس الحزب المجري الديمقراطي القومي النزعة

الذي كان اول من حكم المجر بعد الشيوعية)

• ولادتي الثانية

اجئ تحت الغيوم

احمل ذكرى ولادتي

وباتجاهي يتلامع نهر ما

مثل سكن منسية على مائدة

تحت الشمس

جبل منجم طيني، جهنمي اللون

واديه الضيق يفتح طريقا

اتركه مثل طفولتي

لاكون حرا أخيرا

الهوامش

* اليهود: غيب تيديري

١ - حرب التحرير المجرية ١٨٤٨

٢ - وردت العبارة بالألمانية.

مرايا الغياب

فرج بيرقدار *

-٥-

يا له !!
ما أسهل ما تجرحه
عينان .
ما أسهل ما تُبكيه
أغنية .
ما أسهل ما تواسيه
كلمة
لا معنى لها .

-٦-

قلتُ : يا شبيهي
كن ماءً
أو حجراً .
رملاً مبللاً بالشراب
أو خضرةً جارحة .
طائراً مرتبك الجناحين
أو فضاء أياس من أن يضيق .
فقط
فقط
لا تكن لا شيء .

-٧-

تهامسوا :
من غير المجنون
يسنّ الورد
ويحتو على السكين ١٩
بالقناديل حزنك يا خديجة

قالت لي :

نجومك مظفأة
وفناجيتك عمياء
وأنا وأنت
قابلان إلى النهاية
لمزيد من المرارة .

-٣-

رجل
لا يشبه غيره
ولا يشبه نفسه
قال لي
ودائماً يقول :
زرقة مغرورقة
باتساع البحر والسماء وأمي .
هكذا كان الصباح الأخير
قبل ألف سنة
من هذا الرماد .

-٤-

قلبه جرس
وجسده كنيسة
وعينه مغمضتان
على امرأة
ترتدي حزنها
وتقيم لعودته
قداساً من الدموع .

كان يمكن لهذه المرايا
أن تكون مطراً صافياً
أو صمتاً صافياً
أو دمعاً صافياً على الأقل .
بيد أن الظروف
كانت من حجر
وكان صليل الزمان والمكان
مضرباً بما يشبه الدم
وبما يشبه الجنون
وبما يشبه الآلهة
وبما لا يشبه شيئاً على الإطلاق .

-١-

شكراً
لما لا بد له
أن يمضي .
وشكراً
لما لا بد له
أن يأتي .
وشكراً
لما لا يعطي نفسه
لغير الصمت
ولا يؤوب .
لا يؤوب أبداً .

-٢-

ليلة لا تشبه غيرها
ولا تشبه نفسها

* شاعر من سوريا

لو تعرفين إذن
كم من الورود
وكم من السكاكين
مزقتها
ومزقتني .

-٨-

إنها المرة الأولى
التي أشعر فيها
أن ما ينتظرني
من الحياة
أدنى مما ينتظري
من الموت .

-٩-

لا حرية
خارج هذا المكان
بيد أنها حرية تبكي
كلما سمعت الأقفال
تفقه فيها
المفاتيح .

-١٠-

جميع الشروخ والأخاديد
التي ترونها على الجدران
حفرتها عيوني
وهي تحقّق فيها
منذ سنوات
لا جدوى من حسابها .

-١١-

رمن
بلا مواعيد .

ومكان

بلا جهات .

أيتها المرأة

الجارحة كبرق

الرافعة كأغنية

أذهبي

فما من شيء

حاضر هنا

غير الغياب .

-١٢-

السجن زمن
تورّخه في الأيام الأولى
على الجدران

وفي الشهور اللاحقة

على الذاكرة

ولكن عندما تصبح السنوات

قطاراً طويلاً

متعباً من الصغير

ويائساً من المحطات

فإنك تحاول شيئاً آخر

يشبه النسيان .

-١٣-

كفر وتجاديف

أيتها الزنازين

كفر وتجاديف ..

فصبيحة هذه الجهنم

شاهدنا ضحية

تلتمس الغفران

من جلادها .

-١٤-

أطرق ما يكفي
لاستسلام مركب غريق
ثم قال :
للمساء
عينان زرقاوان
تذرفان في الليل
نجوماً .

-١٥-

آه يا ابن أمي
ما الذي يمكن
أن يدمعه الكلام ؟
أيامنا

مناديل سوداء

لمرئية عنوانها الريح .

أولها

أجنحة بلا طيور

وآخرها

طيور بلا أجنحة .

ساعدي ريحك يا أم الأمهات
فإذا أن تخلع العروش والأسماء
وإذا أن تضرّج السماوات
بالولاويل .

-١٦-

لا شمس هنا
ولهذا أجدني عارياً
من الظلال .
ولا امرأة أيضاً
ولهذا أجدني عارياً
من نفسي .

- ١٧ -

صَفَوْتُ

حتى أو شكتُ على الماء
وأوشك الماء على الومض
والومض على الرؤيا
والرؤيا على الكشف
والكشف على الغموض
والغموض على الشعر
والشعر على الصمت
والصمت على السر
والسرُّ على الفضيحة .
شكراً يا معلمي
أعرف أن الطريق
صار طويلاً ورائي
غير أنني سأعود

إلى حنان ترابي القديم
ولو مشياً .
على قلبي .

- ١٨ -

يا دينكم !!

كيف أراي
وأنا دائماً معي ؟
وإذا ابتعدت عني
فكيف أعرفني ؟
لا تقولوا لي :
المرأة .

فليس للمرأيا
حتى هذه التي أكتبها
إلا أن تعدّني
أو تجعلني واحداً
وأن لست كذلك
بل إني ..

لست على حال أبداً
أبداً

لست على حال .

- ١٩ -

متورّطٌ

فيما يشبهني .

خَذِرْ

مما يشبهني .

ضدي

وضدي

بأقصى ما يشبهني

ولا أساوم عليّ .

- ٢٠ -

لم أقرأ

حتى روحي

فعلام أعظ الصخور ؟ !

- ٢١ -

أنثى

لغوايات الخريف .

محبرة

ليراعات الليل .

صمت

لظنون الكلام .

ناي

لمقامات الريح .

وضماد

لاجترافات الذاكرة

وهي تنزف

ما سيأتي .

- ٢٢ -

اللعنة

بكيت على نفسي

أكثر من أربعين عاماً

وبودي الآن

لو اضحك

وأضحك

وأضحك

حتى البكاء .

- ٢٣ -

- لمن

هذه الجنازة

يا شيخ ؟ !

سأئنّه

وأنا أنئاءى .

- للمعنى يا ولدي

أجانبني

وظل واقفاً

كشاهدة .

- ٢٤ -

تُرى

ما الذي تستطيعه الكلمات

وما الذي أستطيعه

من غير الوردة ؟

- ٢٥ -

قلبي عليك أيها الصغير

فقدًا ستكبر

وستذهب في الحياة

عائداً إلى الموت

القصيدۃ العجریة

هاشم شفیق *

تقلُّ من أرضٍ
إلى أخرى
نحملُ فوق ظهورنا
الغيومَ
والأطفالَ،
نذهبُ للمتأبى بأثقالنا
من شجنٍ وضجرٍ وذهبٍ،
حالمين بترابٍ رخوٍ
لأوتادنا
بنجومٍ ملساءٍ لأطفالنا
بمسكٍ لأهبٍ لجذائنا،
نذهبُ إلى ذهبٍ
رابضٍ في الأصلِ
نحكُّ به آماننا
ونجلو ما ترسَّبَ
في قاعِ الوجدانِ من الألمِ.
نعبرُ النخسَ والمواحظَ
والقدودَ التي طاردتنا
دليلنا الفرقدانَ—
الرقى في صبورنا
نزنُ علاماتها
والنعاويدُ يتسرَّبُ منها الدخانُ،
نحتُ أقدامنا يجدحُ الصخرُ
ونضأُ التواريقَ
حينَ نمرُ بالغفورِ،
بغالنا محمَّلةً رعداً
وأمشاطاً

ومعاضدةً خشبٍ
وأقواسَ قزحٍ،
كلُّ جوادٍ
يحملُ قطعةً أرضٍ
وينطلقُ خبيأً في الوهادِ،
عُرْفُهُ مدهونٌ
بالقرنفلِ
والمندلِ
والسهادِ،
خيولنا ملتنا مسهدةً
وناعسُ طرفها—
الأغنامُ تلمعُ سنايكها
والأغنياتُ تطرُّى حوافرها،
خبيأً... خبيأً...
تمضي الخيولُ
ومجدنا على المنفى
أجبادٌ وقياثيرُ.
في عبورنا
تخطينا الغدَرُ والغدرانَ
والسدائمَ المربوطَ إلى حجرٍ،
كانتِ الأغصانُ مجرَّحةَ الأنوارِ
تنزُّ على أقرارٍ نسوتنا
والبدرُ كان
يصقلُ هالتهُ
فوق حجولِ الحبالِ،
أتى اتشدرنا
كان الحسادُ يتربصون بنا

* شاعر وكاتب، من العراق

وينصبون لنا

مراياهم بين السهوب،

يثأرون من آثارنا فوق الرمال؛

يثر القيافون وراءنا

الويل والثبور،

يطيرون صقورهم في إثرنا

ويذخرون الغلاظة لحيانا،

يلوحون بالضراء لنا

كأنها كوفياتهم،

وينعتونا

بالفحشاء

والمهارة

والتهتك،

أنى اتبعنا رأينا العقابيل

ترزح أمام قلوبنا،

والأسوار تعلقو

لنغطي الصهيل

ولكننا مضينا،

تقدمنا ناباتنا

وطبول غدنا

تقرغ في الجاهل

حيث خبيأ... خبيأ

غمضي الحبول

عليها رواة قصائدنا

وحفظة الأمثال،

في مسيرتنا

كان المثل يسقط منا

فينبت في الأرض كالبطاطا-

البغالون طلائنا،

يستظلعون مصائرنا

والمسافة للظاعنين،

حملة الفوانيس،

في الدجئات يضيئون النعاس

بأقاصيص عن الليل

الموغل في الماء،

كان الكلام يغسل التيه

فتزاح الغياثر

وينقشع عجاج عن الفؤاد،

وقتدا

يراق الكحول على المطاوي

والذهب المطمور

بين الجلد والشغاف،

تصب قهوة في العبور

ويلمغ قطع ذئاب،

فتنشط الهواجس

ويستفيق الخيال،

في العبور

نطوي المرافق والقلوع

ونطوي الرياح التي تعبت

في مسفن وقياديم-

السفانة كانوا

يرفون أشرعتهم

ويقبسون الهواء برئاتهم.

في عبورنا

ندوق الصحارى

ندوق البلاسم فيها،

ويكون الصبار مراداً

وفاتحة للطريق-

العلقم في عبورنا يتحلل

والأراقم تأخذ طبيعة الأسماك-

السراب يحينا كفتاة لعوب

تنزنا بفستان مائي من التركواز،

فهذي الحياة طوع بنانا

والعالم عباءتنا،

نتلقم فيها لنوغل في النسيم-

الطرقات لنا

نفتحها بأهدابنا

المدائن نجوسها بالقلوب-

الشمس معنا

والأمطار ضدنا،

نجمة الشعرى

تقلب في مهجنا

والغروب

دليل الأجواد إلى الحقول؛

دليل الرحيل الطويل

في الفاجع والغامض

والرحيل المتعرج في اللازورد.

فإن وثنا

وثبت نسوتنا

كظباء الألكة

والطفل كأنه وشق مستوفز

يلاعبه الهلال،

نحفر على الأذرع وشمنا

وعلى الأذرع نرسم القمر،

نلرغ ونحن نائمون

لئلا يفجؤنا الحضر

بأمعانهم المعدنية

ليتهبوا الرؤى

ويسطوا على الذكرات

لئلا ينعوا الولدان بالشرق

ونسأنا بالغلمة
والرجال بالعاهات،
هكذا نتفولّد
أو تترامح،
أعصابنا أعراس
تهجر الجلد نحو السهوب،
بيننا النحاسون
والصناجحة
والعارفون،
نحن ندما الخيول
فلتذهب إذن
خبياً... خبياً
كل هذي الخيول
ولتحمل الرّيح
أسرارنا للبعيد،
فالأبعاد مسعانا
والقصي يحفزن للرحيل،
بصاحبنا الاصطبار،
يكيّل الكيالون الصبر بحق،
فنشره مخلوطاً
بالرموز والعلامات،
وحين يكلّ الاحتلام عن
الكشف
يتدئ المستراح،
فتضرب الخيام في اللجين
المنقطر من سحر ساحر،
وحدنا في العراء
وحدنا في الصباح
المغسول حديثاً من الغبار
وحدنا مع الضحى وإخوته

من شمس مفترّة
تمرّح في ضوئها طبأة
وصلال وعظايا.
فهناك وسط الرّيح والليل
تقام أعيادنا،
ويعلو الدخان رايات رمادية،
يصنعها السّفاذ
والشواء المفعم برائحة
الصحرَاء،
هناك ينهض رق رقيق
وخلاخيل وصنوج،
ترقص الثرى
والليل
والخيول،
فيصعد في دمن الإشراق
وتهلّل العرافات
ذوات القلائد المزركشة،
فتهزّ التهليل
الجبال القريبة والتخوم،
وتحمل الرّيح روائحنا
لمذابة في المغاور
أنها
يجدح ناب
ويكمن وراء الحدود.
ونرحل...
الخشبايون تلمع فؤوسهم
في الظلام—
السقاؤون تهلّل أسلحتهم
فوق القرب الجافة،
لا قرى تترأى

لجروحنا في الطريق،
مالح هذا الطريق
وفي دمن يترسخ ملح التجوال؛
لهذا يطول الطريق
ليتداخل في طرق،
تتناهض فيها سدود وأسوار،
ونحن نسير إلى السور
ولا نلمس غير بوحنا المملح،
أني نخط الليلة؟
متى نصل إلى أنفسنا
ونحن شتات وفلول؟
خيولنا عصّت على البرق،
واللجام يصعد
في أفق غامض،
لا محط لحياتنا
والخيول أصيبت
بداء النزوح،
يضرب الجفاف جفوننا
وينزل القحط إلى الأحشاء،
تتعطل أفواه
ولا تحمل الرّيح أنباء،
وحده الضبع يتنزه في البال،
فلا مستقر لأنفاسنا،
هلكي روادفنا
وأكفالت إخشوشبت
في المسير،
إلهي:
ارفع الأسوار عن شفاهنا
وافتح الطريق لهذا الفؤاد.

تاريخ وجهي

جملة: منصور العجالي

شعر: خالد المطاوع

شعري تمتد إلى الوراء

الى جارية سبتيموس سيفيروس

الجارية التي هيات له إفطاره

ونفحته بأربعة أبناء..

في قافلة

عبيد يمتلكها السنوسي الكبير

قدت شفاهي

في الجغبوب كان العتق

غير أنها لم تزل بعد هناك

تذرع حيا فقيرا

في بنغازي

قرب المستشفى

حيث ولدت..

منذ أن دخل عقبة مدينتي

باسم الله

ونحن نجلس الى جوار قبره

وأغني لك:

ساهمة الطرف

يا حلو الأهداب

هل هذا وجهي

المرسوم في عينيك؟

لم يقصدوا أبدا أن يستوطنوا

توكرة هؤلاء الإغريق

من أستعير حواجهم

لكنهم حين اشتموا رائحة المريمية البرية

رفعوا عقيرتهم معلنين بلادتي

مسقط رأسهم..

• ولد خالد المطاوع في بنغازي في عام ١٩٦٣ حيث أتم دراسته
الاعدادية ثم سافر الى الولايات المتحدة في عام ١٩٧٩. أقام
لسنوات في الجنوب حيث أكمل دراسته الثانوية في لوزيانا ثم تابع
تحصيله الأكاديمي فنال درجة البكالوريوس في العلوم السياسية ثم
درجة الماجستير في اللغة الانجليزية كما نال أيضا درجة
الماجستير في الكتابة الإبداعية وأخيرا درجة الدكتوراة. عمل استاذا
في اللغة الانجليزية والكتابة الإبداعية بجامعة كاليفورنيا في
نورثريدج وهو الآن يعمل أستاذا مساعدا في مجال تخصصه
بجامعة تاكسس في أوستن. نشر أعماله في كثير من المجالات
والدوريات المعروفة وله مجموعة شعرية (خسوف الاسماعيلية)
حصل على عدة جوائز ومنح منها منحة الفرد هودر بجامعة
برينستون ٩٦/١٩٩٥ ومنحة جون سيمون جوجينهايم ١٩٩٧ كما
أن له أعمالا هامة في الترجمة من العربية الى الانجليزية.

حين غزا فرسان القديس يوحنا طرابلس

فر الأهالي الى الأستانة

وفي العام ١٩٣١

جاء الأتراك أنفي...

* مترجم من الجزائر

مكايه

تعال، سأحكىها لك.

شعر: لي يونج لي

نعس المرء الذي يستعقب في حكاية
فلا يجيء بواحدة.

صغيره ذو خمسة أعوام

يردد في حجره متلفها

حكاية جديدة يا أبي

لا حكاية كل يوم

يفرك الرجل ذقنه

بخط أذنه.

في غرفة

نكظ بالكتب

في عالم

يعج بالحكايات

نعجزه حكاية

لكنه سرعان ما يظن

أن الصغير سيكشف عن الطلب.

إلا أن الصبي يحزم أمتعته
وينهمك في البحث عن مفاتيحه

بصرخ الرجل

أتظن نفسك إلاها

كي أقف بين يديك واجما؟

أتظنني ربا لا يخيب؟

لكن الولد ها هنا

أرجوك يا أبي

أريد حكاية

حكاية وجدان

لا معادلة منطقية

حكاية عن الأرض

لا عن السماء

حكاية

تدفع تضرعات ولد

ومحبة أب

صوب صمت بليغ.

يشرد الرجل بذهنه بعيدا

فيرى اليوم الذي يذهب فيه ولده عنه

تعال، لا تذهب!

سأحكى لك حكاية التماسيح

حكاية الملاك ثانية

حكاية العنكبوت التي تحب

كانت دائما تضعحك

• ولد لي يونج لي في جاكوتا بأندونيسيا عام ١٩٥٧ لأبوين صينيين. كان والده طبيباً شخصياً لماوتسي تونغ أثناء تواجده بالصين ثم رحل إلى أندونيسيا حيث ساعد على إنشاء جامعة غامبال. في عام ١٩٥٩ هرب والده بعائلته من أندونيسيا بعد قضائه سنة كسجين سياسي في سجون الرئيس سوهارنو. انتقلت العائلة في الفترة ١٩٥٩ - ١٩٦٤ بين هونغ كونغ واليابان ثم خط الرجال بها أخيراً في أمريكا. درس لي في جامعة بيتسبرج وارييونا ونيوهورك في بروكلين. كما أنه درس بجامعة مختلفة من بينها جامعة أيوا. أصدر لي مجموعتين شعريتين (زهرة ١٩٨٦) و(المدنية التي أحبك فيها ١٩٩١) ومذكرات بعنوان «البذرة الممنوعة». حصل لي على مجموعة من الجوائز الأدبية المعروفة في أمريكا من بينها جائزة لاموت عن مجموعته الثانية وجائزة لانان الأدبية إضافة إلى عدد آخر من الجوائز ومراتب الزمالة والشرف الفخرية.

مختارات من حنين العناصر

عائشة أرفاؤوط

(١) - أفتبها في برزخ الظل .

(٣)

ألهذا الحد
وصلَ ذُعرُك من مصيرِ العالم ؟
ألهذا الحد فقدتِ يقينك في الكائن ؟
ألهذا الحد وصلَ قلُوبُك من عجزك المريع ؟
ألهذا الحد أوغلت في شبحية الظلال ؟
ألهذا الحد تتعدين
منغمسة في غربة الوجود
حتى التلاشي
في كامل تفتحه
للعدم الأصلي ؟

(٤)

أنكمشُ على نوامي اللامرئي
أعزلُ أحلامي عن عرشها
أجرّدُ أفكارِي من اليقين
أهجرُ تفاصيل الرغبات والوساوس
أنتخلّي عن هوسي بالأشياء ..
أنتعري .. أنتعري .. أنتعري ..
جلدي .. لحمي .. عظامي
اسمي .. اتماثي
سلاتي .. ذريتي ..
أغادرُ فلول الخلايا وإطار الظل
متجذّرة بوميض الكسوف
حيث يتماهى الذئب والفريسة .

أين تنتهي الموجة

وأين يبدأ البحر ؟

أين ينتهي الجسد

وأين يبدأ الظل ؟

أين تنتهي الظلمات

وأين يبدأ النور ؟

الكلمات تنفّس خارج إطارها .

الحواس تتجعد وتنسبط

محيط دائرة

مرکزها في اللامكان .

(٢)

دثري

ما وراء الأشياء خارج الإمكان

ما فوق المحسوس يلتبس عليّ

ما تحت الإدراك ينكمش في منطقة الحدس

وفيّ

عنبر يغلق على ذاكرة الكون .

دثري

اللامرئي يتجلّى

والغائب الأزلي

في حضوره الكامل .

دثري

العدم في تشابهك مع الوجود

يزهر فيض احتمالات

* شاعرة من سوريا تقيم في باريس

(٥)

ها أنتَ ذا حُرِّمَماً
توضعُ في أركانِ الفضاءِ كُلِّها
يُبرِّكُ الزمنُ دونَ اتِّجاهٍ محددٍ
تعودُ شاباً .. طفلاً .. وليداً
جنيناً .. عِلَقَةً .. مُضَعَّةً
احتمالاً في العدمِ الحَيِّ .
ها أنتَ ذا تنسلُّ من رعدةِ الوجودِ
في سكونِ الأبديةِ وهي تلتحمُ بالغيابِ .

أفرطتُ في الصمتِ
كَيْلا أقولَ شيئاً .
غاليتُ في الكلامِ
كَيْلا أقولَ شيئاً كذلكِ .
الآنَ .. أَتَلَمَّسُ
نَبْضَ الوجودِ في منطقةِ الحُدسِ
والتباسِ اللغةِ .

(٨)

جلدي يؤلمني .. من يحمله عني ؟
من يتهكُّ غربةَ هذا الجسدِ في ذاتِهِ
ويلويها كسليكِ من الزئبقِ ؟
تسبيني مفازاتِ النهارِ
مكائدَ الزمنِ المموَّهَةِ
مهالكِ اللحظاتِ .
يستليني اصطخابُ اليوميِّ
تواتراتُ جنونهِ
حتى أنسى وجودي .
أين نسيْتُ كُفِّي ؟
في أيةِ نصوصٍ مهلهلةٍ
احترقتُ أصابعي
أين وضعتُ أَكْمَةَ رُوحِي ؟
أأمسكها على هُونٍ أم دسستها في الترابِ ؟

(٩)

أكتبُك وأنتهكُ سَهْمَ الزمنِ
أنسلُّ متراجعةً إلى وميضِ جسدي المؤلمِ
لحظةَ التخلُّقِ
أواكبُ طرائدَ الأحلامِ وأفخاخَ المعاني

(٦)

طوبى لمن لاحلمَ له
ولا ينتظرُ قدومَ النجومِ أو أفولِها .
طوبى لمن لا غايةَ له يهروُلُ إليها
بجسدٍ يتعثرُ بظِلِّه
ولا وسيلةَ يبحثُ عنها في الخفاءِ .
طوبى لمن لا يمسكُ بالأفكارِ
ولا يهربُ منها .
طوبى لمن استطاعَ أن يستأصلَ
بذرةَ الخيرِ والشرِ
من نوافذِ رُوحِهِ .
طوبى لمن لا يكبحُ ولا يطلقُ
لا يروضُ ولا يضعُ في الأقفاصِ
لا ينتظرُ ولا ينتظرُ
لا ينفى ولا يؤكدُ .

طوبى لمن لا يحتاجُ إلى افتتاحٍ أو انغلاقٍ
فيكونُ كالكونِ حيثُ لا أبوابُ .

(٧)

نحرفُ البوصلةَ إلى اللامكانِ

أتقهقرُ إلى مُضغةٍ كُنْشها في رحمِ الأشجار .

وعندَ أديمِ جسدِكَ

الذي يَتَشكَّلُ على مهلٍ تحتِ أصابعي
أقشُرُ قلبي وأفتَحُه كبرقالة .

تَتَشكَّلُ على مهلٍ تحتِ أصابعي
ترتقي بي

تدلّني على وجودي :

سَلَمٌ يُفْضِي إلى اللامرئي

وينزِلُني إلى هاويةٍ بلا قاع .

(١٠)

مَعَكَ أَسْتَرْجِعُ آلامَ الخلايا

خزيرِ مائها

عمى الروح في حالتها الجنينية

أَسْتَرْجِعُ المَدُّ والجزرَ تحتِ الأصابع

أسرارِ النورِ وتكهّناتِ الأحبار

لحاةِ الذاكرةِ المشحونِ بالزلازل .

ألتَحُمُ بِكَ في وميضِ الكسوفِ الطَّريِّ

للخروجِ من رعدةِ العمرِ إلى توبيعِ الظِّلِّ الأولِ .

(١١)

لاستطيعُ مغادرةَ نفسيكَ

أو سِيرَ أغوارها

وعيكُ الخالصُ لا يَسْتَبِيضُ فِكْرُكَ

وجودُكَ يتخللُ عَدَمَكَ

ذاتُكَ تَدْعِي بِدائِلِكَ

أَنْتَ تَتَنَفَّسُ برئةِ اللاأنتِ .

كنتَ دائماً كَمُوناً في بُرْزَخِ الكونِ

قابلاً في كلِّ زمنٍ

للتحقُّقِ في ظلِّ .

(١٢)

الصَّيرورة

من الفوضىِ العائمةِ إلى الوعيِ البدنيِّ

من الحَدَسِ اللحظيِّ إلى الحَدَسِ المُطلَقِ

من لانفوذِيةِ الظلالِ إلى شفافِيةِ الأحوالِ .

الصَّيرورة

أَنْ تَعْرِفَ كَيْفَ مَمُوتٌ حَقّاً

كَيْفَ تَدْخُلُ تابوتَكَ كُلَّ يومٍ

بسلام

عارياً من عبوديتكَ

عارياً حتّى من اسمِكَ

حيث لا وجيبَ للقلبِ

ولا هديرَ للأفكارِ .

الصَّيرورة

أَنْ تَداني عَدَمِكَ الحَيِّ في كُلِّ لحظةٍ

موغلاً في فيضِ الوجودِ

أَنْ يشارِفَ حَدْسُكَ أهدابَ الممكنِ

غشاوةِ صورٍ لم تتحقَّقْ بعد

هُلَامٌ أَشْكَالٌ لَمْ تَتَخَلَّقْ

أَسْماءَ لاصوتٍ يُجَسِّدُهَا .

الصَّيرورة

أَنْ تلمَسَ نشوةَ الفناءِ

لعبورِ مخاضاتٍ مُحْتَمَلةِ .

ولادَتِكَ وموتِكَ

طَرَفًا جرحٍ يلتئمُ .

قصائد.. غيوم أبولينير

ترجمة وتقديم: حسونة المصباحي

عند منعرج شارع ملتهب
بجميع أضواء الواجهات
جراح الضباب دامية
هناك حيث تنوح الواجهات
امرأة تشبهها
بنظرتها اللاانسانية
النديّة على عنقها العاري
خرجت ثملى من الحمارة
في اللحظة التي تحققتُ فيها
من زيف الحب.

* *

عندما عاد يوليسيس الحكيم الى وطنه اخيرا
تذكره كليه العجوز
بالقرب من بساط من السداة العالية
كانت زوجته تنتظر عودته
* *
الزوج الملكي لـ «ساكونتال»
الذي تعب من الانتظار فرح
حين وجدها اكثر شعوبا من شدة الانتظار
ومن الحب كانت العينان ذابلتين
مداعبة غزالها الذكر

* *

فكرت في هؤلاء السعداء الثلاثة
عندما الحب المزيّف وتلك التي أزال أحبها
صادمين ظليهما الخائنين
جعلاني جد شقيا

* *

ولد غيوم أبولينير في روما عام ١٨٨٠ من أب إيطالي كان ضابطا عسكريا وأم بولونية من أصول أرستقراطية. وبعد أن أكمل الدراسة الثانوية في فرنسا، أمضى عاما في منطقة «الاردين» البلجيكية ثم انتقل إلى ألمانيا حيث عاش شابا إنجليزية. وعنها كتب قصيدته الشهيرة «أغنية العاشق الشقي». بعدها عاد إلى باريس لينتسب إلى الحركة الطلابية في الشعر والفن، ويساهم بالكتابة في المجلات التي أنشأتها مدافعا عن الفن الزنجي وعن الفن الحديث مجسدا في بيكاسو وجورج براك. وعند اندلاع الحرب الكونية الأولى، التحق بالجبهة حيث أصيب بجرح خطير في الرأس، وفي العام ١٩١٨ مات بسبب ذلك.

أغنية العاشق الشقي

إلى بول ليوتو

«واذا ما أنا غنيت هذه الأغنية العاطفية في العام ١٩٠٣
دون أن أعلم أن حبي، مثل طائر الفينيق الجميل إذا مات
ذات مساء فإنه يشهد مولده في صباح اليوم التالي».
ذات مساء بنصف ضباب في لندن
صادفني فتى سوقي يشبه حبي
والنظرة التي ألقيها عليّ
جعلتني أغض الطرف خجلا
تبع هذا الفتى السيئ
الذي كان يصفر ويداه في جيوبه
وكنا نبدو بين المنازل
موجة مفتوحة للبحر الأحمر
هو العبرانيون وأنا فرعون
فلتسقط هذه الأمواج من الآجر
لو لم تحبني جيدا
أنا ملك مصر
وأخته، الزوجة جيشه
إذا لم تكوني حبي الوحيد
* كاتب من تونس يقيم في ألمانيا

السورنجان

الحقل مسموم لكنه جميل في الخريف
الأبقار ترتع فيه
وشينا فشينا تتسمم
السورنجان الذي بلون حلقة الجذع والليلك
يزهو هناك وعيناك مثل هذه الزهرة
ضاربثان الى البنفسج مثل دارتيهما ومثل هذا
الخريف
وحياتي من أجل عينيك تتسمم ببطء
أطفال المدرسة يأتون في صخب
مرتدين سترات المحاربين وعسازفين على
الهارمونيكا وهم يقطفون ازهار السورنجان التي
هي مثل الامهات لبنات نباتهن ولها لون جفنيك
الذين يخفقان مثلما تخفق الازهار في الريح
الجنونة
راعي القطيع يغني بصوت خافت
في حين ترك الابقار بطينة ومطلقة خوارا
هذا الحقل الشاسع الذي لم يزهرة الخريف بشكل
جيد.

بيت الموتى

الى مورييس راينال
تمتدا على جنبات المقبرة
كان بيت الموتى يحيط بها مثل دير
داخل واجهاته الشبيهة بواجهات محلات الموضة
وعوض ان يتسمن واقفات
كانت عارضات الازياء تكشرن للابدية
**
واصلا الى ميونيخ منذ خمسة عشر او عشرين بما
دخلت لأول مرة وبالصدف
الى هذه المقبرة التي تكاد تكون خالية من الناس

حسرات عليها تقام جهنم
فلتفتح سماء نيسان لأمانتي
من أجل قبلتها يمكن ان يموت ملوك العالم والبؤساء
المتنازون
من أجلها يبيعون ظلهم
شتيت في ماضي
لتعد شمس عيد الفصح
لتدفي قلبي المجدد أكثر من اربعيني «سياست»
المعذبين أقل من حياتي
مركبي الجميل يا ذاكرتي
هل أبخرنا بما فيه الكفاية
في موج سين المذاق
هل هذين بما فيه الكفاية
من الفجر البديع وحتى المساء الحزين
وداعا ايها الحب المزيف
المتزوج بالمرأة التي تبتعد
مع التي أضعتها العام الماضي في المانيا
والتي لن أراها أبدا

**

أيتها المجرة يا اختي المضية
من جداول «شنعان» البيضاء
ومن الاجساد البيضاء للعاشقات
سابعين أمواتا ستابع باذلين جهودا مضنية
جربانك نحو سديم آخر
اتذكر عاما آخر
كان فجر يوم من نيسان
غنيت فرحي، فرح العاشق السعيد
غنيت الحب بصوت رجولي
في لحظة الحب من السنة.

وكانت اسناني تصطلك امام كل هذه البورجوازية
المعروضة والتي كانت ترتدي أفضل ما هو ممكن
في انتظار القبر

* *

نجاة

سريعة مثل ذاكرتي

اشتعلت العيون ثانية

ومن زنزانة مزججة الى زنزانة مزججة

امتلاأت السماء بشيء فظيع متاصل

والأرض المنبسطة حتى النهاية

كما كان حالها قبل جباليلو

تغطت بالآف اسطورة ساكنة

وئمة ملاك من الماس حطمت كل الواجهات

والأموات دنوا مني بسحنات من العالم الآخر

غير أن وجوههم وحركاتهم ما لبثت ان اصبحت

اقل جنازية

والسما والارض فقدتا مظهرهما الخارق

الأموات فرحوا

برؤية أجسادهم ميتة بينهم وبين الضوء

كانوا يضحكون من ظلالهم وكانوا يتأملونها

كما لو أنها بالفعل حياتهم الماضية

حينئذ غدّذتهم

كانوا تسعة وأربعين بين رجال ونساء واطفال

ينجملون بسرعة كبيرة

وينظرون الى الآن بكثير من المودة

وحتى بكثير من الحنان حتى اني تعامل معهم كما

لو انهم اصدقاء

دعوتهم فجأة الى القيام بجولة

بعيدا عن شرفات بيتهم المقوسة

* *

ومتشابكي الاذرع

منشدن أناشيد عسكرية

نعم كل ذنوبكم مُحيت

غادرنا المقبرة

اجتزنا المدينة

وأحيانا كنا نلتقي

أقارب واصدقاء كانوا ينضمون الى فوج الاموات

القريبى العهد

وجميعهم كانوا جد متبهجين

وجد ظرفاء وموفوري الصحة

حتى انه جد ذكي حقا ذلك الذي بإمكانه

التمييز بين الاموات والاحياء

ثم في الريف تفرقنا

وفي ما بعد في حفل ريفي

كل زوجين على النغم الخشن للقيارة رقصا وبدا

كل واحد منهما على كتفي الآخر

هم لم ينسوا الرقص

هؤلاء الاموات وهاتيك الميتات

كانوا يشربون ايضا

ومن حين لآخر يعلن ناقوس ان برميلا اخر سوف يُقَب

ميتة كانت جالسة على مقعد

بالقرب من دغل من البرباريس

تركت طالبا يجثو عند قدميها

يحدثها عن الخطوبة

* *

سوف انتظرك عشر، عشرين سنة ان وجب ذلك

وأرادتك ستكون ارادتي

* *

سأنتظرك طول حياتك

تجيب الميتة.

اشتقت إليك

عنادي غير عناد البشر

وأنا أريد أن أصل إلى أقصى ذاتي

وأقصى الريح، وأقصى الجبل

أريد أن أصبح في أعلى الجبل

مثل زرادشت؛

الوديان تسري والهواء، والتلال ثملة من أريج

المياه.

أريد أن أصل حدّ الخوف، وحدّ الرعدة، وحدّ

الجنون،

وحّد انقلاب الكون، حدّ دخول الريح في

المرايا، والمرايا

في الريح، حدّ توحد الجسد عبر نور قباض.

وأنا أسعى إليك، وإلى ليلتي، منذ زمن وقد

شهدتها

وشهدت الخيال منك.

والحضور الكامل فغبت عبر شطحات

لا متناهية وأقواس قزح، ورأيتك عبر النخيل

تبتسم،

وتأخذ يدي عبر مدارات الليل والسهب.

خفت، وارتجفت،

وثملت من ملازمة الأرواح.

ومن غرقني في الماء.

* شاعرة من المغرب

ودخولي الغرفة الممنوعة.

ودهولي لحظة المشاهدة

يا حبيب الروح جسدك سماء، وأرض خضراء،

جسدك نور وأريجك هواء.

يا حبيب الروح قبلتك حياة، وملامستك امتلاء.

وحضورك أقصى درجات الانتشاء.

وأنا بكل كياني أهديك كينونتي، وأسراري،

ورؤيائي، أهديك هذا البياض، وهذا الغمام

الساثر.

وهذا الدرب الطويل الموغل في الصمت،

وأهديك عمري، وسهد الليالي، وجموحي،

ومغامراتي طريق إليك.

أيها الأقصى البعيد، أيها المهدي كم تعبت لأصل

إليك...

يا نفحات التلال، وهدير القناطر، ومروج

الجبال، أيها البعيد عنادك غير عناد البشر. وأنا

خلف الجدار أناديك وأسأل عنك، فيتنأى إلى

مسمعي.... هدير القيعان، وصمت البيوت،

تنأى إليّ هفوهات... الأوراق.

أنت أيّها القصيدة لكم أحببك.

مرآة الصدف، وزخم المواويل

عباداً هؤلاء السمان*

المرارة في زهو،
توغل في الأعماق بعيداً،
تركن تداعياتها،
تمضي للحيلولة بين ماتشتيه من صراخ حميم.. حميم
وقيلة قد تعيد للشفاة مجد العناق
ضوع المقصلة
أعلم أنني لا سواء أمتلك،
ككل الفلّسين في زعمهم.. غنى
وفي أحسن الأحوال ندعي القيامة عوضاً عن موت
آخر، يموت بدليل
وأنا أفبخر اللغة في غيظ
أكظم ... أوابد الكلمات بـ«البه» الشديد
أرهب الذين شغلهم النظر إلي
تنظيرهم القصي، وتناظرهم الباهت .
هكذا ينبغي أن نستمر في لهونا،
عيشين بمتنتهى الندية
وجادين .. كأي دابة
تجمع السكات جيداً،
وتحمل السكات جيداً،
وتمضغ السكات جيداً،
وتطرح السكات جيداً،
لندرك أنّ الكلام،
ليس بالضرورة أن يكون جيداً
إلا .. ليليق بالبهلوانات الجيدة
وبجملة شائعة من التماثيل المنحوتة جيداً،
من رخام الصدف، وزخم المواويل
رخام الصدف وزخم التأويل .

غربي عن مرآتك، تنحني
فذلك التي هي هنا.. لست أنت
وحيدة لظالم أخبرتكم عنك،
وعني من بني الإغراب أنني،
غير هذه التي هي هنا الآن .. أنت
وحيدة مثلي تماماً
كان الشغف كالظل،
يلازمني حرصه
يسرف في الثاني مرة ومرة في التعدي
كنّا نزاول الصمت، معا
مكتبين على سكرة المعنى،
نزاود الأفعال عن تلاوينها،
نصادر ماتيسر لنا من قبح السرائر
لترجمها بالمواظ الحفية حيناً،
وحيناً .. باللغات الملعنة .
كان أكثرنا حنكة،
كان أكثركم دراية
حين راح الوقت يغتم الهفوات
بستبيح النعاج في خبث
فتحيل كل الحكايات
وقد غصّ الشرف الرقيق، ماتبقى من طرفه،
عن يدنس الخفايا والمرايا والتماثل .
من يابه للراءة إذن ؟
من يبالي بالنخوة التي تساقطت مغشياً عليها،
من هول عدم مؤقت ربما ؟
وانعدام أكيد للاعتبار ..
أعلم أنها ليست آخر المرات التي أفسد أمام هذه المرأة،
أحاول جاهدة أن أتجلى،
كأمرأة تتحائل على ملاحم الانكسار فيها، كأني
أعلم: أنني لست أول الكائنات التي تقن،
شاعرة من سوريا

كلمات مهملة في آخر الحريف

دندار قلمز *

في الظهيرة عرفت انك
كنت تستحمن في أول النهار

في ظلي أرى
عصفورة نهديك
كنخصال روعي
المسترسلة على
أنامل دملك

اليوم

اليوم أردت أن أمسك
بدخان روعي وهي تحترق
شوقاً
إلى مداخن عيونك هناك
وكل طرفة في الصباح أستيقظ
تنطلق روعي كعصفور ليفتح
الباب
لكنه يعود مجروحاً من أكلذوبة
الجيران

كان حديث
الصباح في ذلك اليوم
أحلى من كل أنواع
الكتب والفاكهة

- ١٣ -

الأرنبة التي
شوشت أبعادها هي له في جرة
المساء

أو قطعة نلج
تحت شمس مموز
هذا هو حال عاشقك

إن الرجل الذي
يقف ساعات طويلة
هو لا يدري أن أمك
هي التي ستفتح الشبابك
ففي الساعة ذاتها
سوف يمر عشيقها القديم

أنا ممزق
في إناء الغيوم هنا
كلما يسقط ماء الغياب
عن شمس وجهك

هنا

لون الأشجار هنا
يلذكري بلون صوتك
الذي يناديني كثيراً
في أحلام الغربة

أنت جدائل الشرق
في نهارنا الطويل
ولحن لتفاصيل الجسد
نحو الحقيقة

ذات صباح
وجدت نهر القرية
ثملاً حتى السمك

إلى ماينا الرخمري

نسيت أحاديثنا
كلمات مهملات
في آخر الحريف
على حائط حوش داركم
ثم تتساقط قشور الكلس
في غرفتك على رسائلنا القديمة

الآن أيقظني الماء
بعد أن أسقط
أعضاء الليل عني.
بعد خمس عشرة دقيقة
سيقع على شفتيها الاخضرار
بعد قبلة المسافر في القطار

هناك

روحي متروكة هناك
حيث القبلة الأولى
ورائحة الجسد العتيق
في بستان صغير
خلف تلك
البيوت الطينية
في الأفق البعيد

اسكافيا

أخيط أحذية الزمان
بخيط من نور وإبرة من انتظار
تحت شمس الشمال.
هل تعرفين؟
ماذا يعني أفق اصفر

* شاعر من سوريا

نشيد النخلة

كاظم الحجاج *

قريب بعينه. ويبقى شعرها الأخضر على اتجاهه
العنيد هذا، حتى موسم اللقاح. فلاحو البصرة
يسمونها: «النخلة العاشقة»، وهم لا يلحقونها إلا
من الفحل الذي مالت إليه.. أما إذا ألحقت منه ولم
تحمل؛ فهم يقتلوننها.. غسلاً للعار!

وكان الخليل بن أحمد يضبط العروض على
هوسات الطواشين..
درب أبي الخصيب: طفل.. خريطة.. قلم!

«تومان»: زنجي بصري. كان يقود إعلانات
السينما، وهو يعرف الناي بأنفه!
وتومان جاهز للرقص، حتى الموت، إذا سمع
صوت «العود»!

جدي يتوضأ فوق الشتلة إذ يغرسها عند أذان
العصر.

- مرارة القهوة صبرُ العرب! -

الطبل يتكثك خطوتنا - نحن البصريين -
والرقصة عدوى:
أرأيت الحصة في مدرسة للأطفال؟!

«تومان» الحر الأوحدين البيض.

المها: مبهم في الغزال
العروق: ملائمتنا. والجبال
العيون: سهام المها في الرجال
الوجوه: أيا صغرة البرتقال
الصبايا: نخيل الجنوب؛
إذا قلن: لا، قاصدات: تعال!

(*) درب أبي الخصيب: غزالة تراوغ الصقور
فوقها!

في الحروب: القنابل - في العيد - تحلق شعر
النخيل!
وصغار النخلات: تتحزم - في الأعياد - حبالاً
للأرجوحات.
جدي يتوضأ فوق الشتلة إذ يغرسها..

وكان الإمام - كرم الله وجهه - يحب التمر..

رفات السعف جناحاً «جبريل»،
تنهوى فوق سماء الماء..

وكما يتسرب وجه التمثال
من ذاكرة النحات إلى الأزميل!
رفات السعف.. تسيل.

يحدث أن يميل سعف نخلة عذراء، نجو فحل

* شاعر من العراق

والأسرع عدوى بين السود.

عملاق أثبت من فحل الكنطار(*)

ولكن.. هات «العود!».

**

لا تركوا رضيعنا يجوع..

**

«بنت الباشا، ذكلة موسى، أم جميعي. مشط الشيطان».

أسماء من عمر البصرة..

وأهالي «باب سليمان» وجدوا حرجاً في جر الأسماء:

— المرفوع مهاب، والمجرور مهان! —

حتى لو كان المشط مضافاً.. للشيطان!

— ساعاتنا رقاصها ذكر.. —

**

الأرياف قماش اللون الأخضر في الأعلام!

وكان الامام — كرم الله وجهه — يحبّ التمر..

**

من ثقب الفقراء، يرن معدن الضحكات على الأرصفة.

والأغنياء العابسون؛

لا يسقطون حتى فلس ابتسامة!

**

أسرة الجريد: أضلاعها تغز بالفلاح قبل نومه.

— ليت كراسي الملوك من جريد! —

— ما أقيح الأقفاص!.. يعتذر الجريد لليليل!

وكان أبو عثمان عمرو بن بحر، يتكى على جذع

«خضراوية»

وهو يحفظ عنيه في الكتب، ليري أبعد..

والفراهيدي يقطع العروض على هوسات

الطواشين..

**

الجدات يسلكن الخوص المصبوغ..

— في البصرة قد يأتي الخوص الناعم من «بنت

الباشا»، أو من «ذكلة موسى»، من «أم جميعي»

أو حتى من «مشط الشيطان».. —

وطغولتنا — حتى الآن — تبكي من ذبح

دجاجات البيت.

بل حتى من «فصص» كريات دم الرمان!

**

الساف: دورة بناء كاملة، حول الأساس.

الحلّة: موعد الانصراف عن العمل.

الكنطار: هو الكنطار!

... وأسطوات البناء، في البصرة، يعدون عمالهم:

هذا آخر ساف..

وبعده يحلّون إلى بيوتهم. والعمال ينشطون نشاط

الموتى، ويهوسون:

محلاك ياساف الحلّة

كنطار محطوط يسّله

الهوامش

* أبو المصيب: مدينة ريفية جنوب البصرة، طريقها مفرج بشكل عشوائي مدين

ونك لكي يتجنب حرمة البهوت كلها، لكي يمز بالباستين كلها!

** الكنطار: النوع الأقصر من ندر البصرة. والكلمة تكتب هكذا بالكاف الفارسية

وأصلها «الكنطار»

فرس البلاغة على حافة الصورة

غازي الذبيبة *

ارفع جبهتك الغالية عاليا
ودق قدميك في الأرض
واقبض أنفاسك قليلا
ثم ادفع يدك في الفراغ
دعها تنز
تتقضى الكتابة
تلك التي تحمل نصك الى بيدائه
شقيا

وكثيفا
مثل شعاع مارق .
(٤)

هنا
في يد الأغنية
في هدأة النشيد
يخرج فتية محاربون
خيولهم صافنة في المدى
تركض على أطراف الصورة
يتنفسون هواء ساخنا
ممتلئا بالثقوب
ولهفة النوار
وغابات الشمس

.....

.....

.....

خذ الضوء كله
واترك لنا الومض في وحشته
دعه يتكبد بقاءه معنا
وحيدا
ويائسا
لا تطوقه الحرب
ولا ألسنة اللهب

(٣)
أيها المحارب الصغير

المقيم في وطن جارح
في الأنين الدافق
الخارج سهم ضوء يدق خيوطه
في نهارات الحلم

والرؤية
الشاهق والكثيف
الطالع من فوهة البركان
حارا

ونشيدا
رعدة الضوء
المتسلل من النيبض
الى النص
فارها
والعائر في رميته المقوسة
استقم

(١)

أهي صورة دمعة
أم حواف تنزف فينا ؟
أحدائق شجر بري؟
أم فاتحة قلب تقرأ في السريرة
لتجهر بها الكواكب والنجرات
دما غامقا وفسيحاحا
يوقظ الرياح من سباتها ؟

(٢)

أيها المحارب الصغير
يا شجر الفئ
ونص القيامة
خذ كوكبا

ودع لحديقتي قمرا
أحنو على أضلاعه
وأرفو بنوره الغافي
قلائد الكلام

خذ الكواكب كلها
واترك طريقي الوحيد
التي تأخذني الى قمري
أيها المسكون في نقطة الدم

للمندفع في المسافة الغامضة
الواقف بين سائر الحقيقة ومتراس
الكذب

* شاعر من الأردن

هنا عناقهم الأبدى	خرجوا في صحراء مديدة	بأجنحة كبيرة ويغني
تحت ندى صباحات غربية	تهشها الوحشة	يحمل في فضاء الشهقة
تبحث عن أبنائها في طرقات	غيوما	أشجاره الجلدية
الغيب	وظلالا تقتك بالياباب	وأعشاشه التي سقاها من قش
وتسأل عنهم المارين	حملوا لهفة الرصاص لصدورهم	الحكاية
واللصوص والأفاقيين والحفاة	عراة	ويمضي الى سريرة الأرض
لكن صوت محارب صغير	كأغصان الشجر	نبت أسراب من الأغاني
يخرج إليها من بعيد	ومن الجموح	تطلع في الأفق
وفي يديه ظلال أخوته	سدوا عين الشمس	والأمداء
الذاهبين الى غابتهم	وأضاءوا قناديلهم المتراقصة
يحفهم هواء دقيق الملامح	بصور أولاد يدخلون النهار
يتهادى في جنائن الغبطة	على أفراس البلاغة	هناك
والندى	ويكتبون أول النشيد	في السحاب
ينعف حرته في الفيافي	وأول الهفة	في رفيف الطيور
يسترق الجبال الى نشيده	وأول التوق .	في الهدأة
يوثث النوافذ والأبواب	(٦)	هنا
والكوى	هنا	في الأغنية التي شقت صدوره
يمنح الريش أسرارهِ الطلقة	في ارتجافة الصوت المشدودة	واستيقظت من الخوف
ورقته الضالة	في انتصاب اليد الوارفة	وهنا
وفتنه الشهية	والجسد النحيل	في الجرح الشفيف
هواء ترقصه الهفة في بساطينها	تصعد الآهة موزونة	الغائر في بئر عميقة
وتشاغله اللذة بأحداقها	بيت شعر حزين	يقفون على حافة الصورة
وتسرقه الأناشيد	ومقفى بالحرية	يشعلون إطاراتها
بتثني راقصيتها	يصعد الطائر من الجسد	وهم يرقصون بدمائهم .
(٥)	خفيفا ومتملئا بالقواية	
خرجوا من الطيف	طائر أبيض	
أفراس حفيف وشدو		

صيادون بقمصان الحصاد

ياسين عدنان *

رغم أنهم لا يصطادون غير الأسماك الصغيرة.

وحين يكون الطقس كلبا
يجرون كالسناجب إلى جذعهم الدافئ
عند مدخل الميناء ،
ويثرون لساعات
كما لو أنّ الكلام رئة العالم
ومجالسهم أنفاس عافيته.

الصيادون..
ليسوا دوما عاقلين
مرة ألقوا بأجسادهم تباعا إلى البحر
تحت سماء الله الفارغة
من النجوم.
ولم ينتبه لذلك أحد.
لا أحد ينتبه لشقاواتهم، ولا لمسراتهم
الصغيرة.

الصيادون
عيون البحر المفتوحة
على مرافئ العالم
الحراس الأيديون لهيكل اليقظة
(متى ينامون؟)

بتارة بأمزجة برية
نرحوا منذ أعوام بعيدة إلى هنا
وهم يدقون أعقاب مصائرهم
في الموج
ويتذكرون دائما
أن آباءهم كانوا قلاحين.
لا يفكرون كثيرا. لكنهم
يخافون الموت
ويحفظون قصار السور.

أنت تعرف عاداتهم جيدا
نشرت أسرارهم ورياح معاطفهم
صدقتهم السكرانة
بسبب كل ذاك النبيذ ،
وقبعتهم المفتولة من الدوم.

كنت بينهم
حينما تحلقوا في الليل
حول ضوئهم البارد
البيطي ،
أنت تحفظ أغانيهم الحزينة
- تلك التي لا تشبه أغاني الرعاة -
وحكاياهم عن الحيتان

* شاعر من المغرب

حتى زوجاتهم
- حينما يعودون إلى البيت
في آخر الليل -

يجدوهن نائمات ،
ينغرسون بين أحشائهن
كيفما اتفق
ولأن النساء تعودن
بنهن بمن بدون سراويل .

في آخر الليل
سرعان ما يعودون .

بأعصاب النشالين ،
يتسللون خارج نساءهم
يديرون المفتاح خلفهم مرتين
ويعودون إلى حضنهم الأزرق العظيم .

هؤلاء الصيادون ..

يبالغون بالتاكيد
حينما يحكون عن أنفسهم
كما لو غيلان برية شرسة
تغزو البحر يوميا
لتأديب الأعماق .

طبعاً يبالغون

فحين ، فرادى ، يعودون إلى بيوتهم
ليلاً من الميناء ،
يبدو الواحد منهم خائفا مضطربا
كشجرة طرية العود
نبتت عريانة في خلاء .

لكنهم شجعان حين يجتمعون
وجميلون كالأطفال
بحماقاتهم
وبقيعات النوم .

في الميناء
ينسون أن لهم زوجات و أطفالا
ويتحدثون فقط عن الحيتان ،
ينسون أيضا أن الأسماك الصغيرة وحدها
بانتظارهم
لكنهم يثرثرون بلا هوادة
ويكرعون النبيذ في عرض البحر .

تراهم صاخبين كالأمواج
يتبادلون التحايا
والشتائم البذيئة ، وهم يدخنون .

رثائهم الكبيرة تنتفخ الغيوم ،
دخان السفن الهاربة من ضباب
الأعالي ،
وصداقة البهارة الكوريين .

حتى عندما يقصدون بيوتهم

طبول الفرح

سعاد الكواري *

سوف استقر أخيراً على قمة الابراج العالية
سوف استقر هناك.. أيتها الأشجار الضخمة
أيتها السعادة.. اسمعيني أنا التي أدندن الآن
وأهز
أغصان الشوارع
أنا التي أغني وأدق طبول الفرح وانت ترتجفين
جميلة أنت أيتها السعادة
جميلة ومثيرة

لا شيء سوى صوتي يسابق مواء القطط
صراخي الهستيري/ ضحككي الفاحشة
ليلة أخرى أنام وأنا محتضنة ثوبك وحاضنة رائحة
التعب
هي ابتسامة وحيدة شديدة الشحوب/ قرقرة
الكؤوس/
السواحل بعيدة/ هي الشفاه/ الأمواج الهائجة
في الخارج
الأنفاس المتقطعة/ النهايات المحتملة
ليلة أخرى أنام محتضنة ثوبك وحاضنة رائحة
التعب

كأنه الموت/ كأنها الحياة/ كأنه الشتاء/ الحزن/
الصيف/ العمر الفاني/ الحياة الأخرى/ الدوبان/
المنحدرات المتعرجة/ الصقيع/ بل أكثر من هذا/
الدفء في ثنايا ثوبك.. أي ربيع/ أية جنية تسكنه
وأي
شيطان يسكنني، ينهشني/ فأترك له كامل الحرية

ليلة أخرى أنام محتضنة ثوبك وحاضنة رائحة
التعب
ليلة أخرى أنمرغ فوق سطح القمر الطري
تاركة له كامل الحرية في مداعبتي
ثوبك المكرمش يتحرك ببطء
ثوبك النقي كاحلام الطفولة يتحرك وأنا التهب
كجمرة
ليلة أخرى أذوب كقطع الثلج واحتضن ثوبك
بعنف

أحياناً بلا مقدمات.. أفكر أن أنسج خيوطاً من
الحرير
وأبدأ في حياكة ارتجافات الأشعة
أحياناً أخرى أهبط الى غابة البلوط
بيدي قصب السكر وعلى رأسي قبعة الحقول
حتى أصل إلى ينابيع المياه الحمراء
فأرخي كفي وأطوق خشب النوافذ
بإطارات سوداء ثم أوقد طقوس العواصف

في ظل المساء البريدي
أدير عقارب الساعة للخلف/ فتهجم الذئاب
ليس هناك حاجة للتخفي
المدينة مفتوحة لفراشات النشوة
فلتلتهم الذئاب ما تريد ولينصف النهار
ما عدت أرغب في مطاردة أبقاعات القلق
ها هو اليوم يسطق كقه وينتشر الهواء الكسول
شاعرة من قطر

واحتضن شبكة صياد مغامر

في قمة هيجاني.. أرى قمماً تنهار/ تتلا تفتت

ببطء

وقاطع طريق ينتظر فريسته بمكر وشفاه مجنونة
في قمة هيجاني.. ارتجف كزعنفة سمكة مطعونة

في

الوسط/ ككوكب انفصل عن مساره وظل

الطريق..

ارتجف واحتضن ثوبك الطري

كل شيء ساكن/ الادغال/ ضفاف الأنهار/ الجبال

العصافير/ الكهوف

كل شيء ساكن/ عدا قلبي الذي يرفرف بعنف

حوّلي عينيك أيتها الهرة عني

حولي عينيك

الريح ستمرّ من أمامي

الصمت سيقسم هدوءك الى قسمين

حولي عينيك عني

سوف أتحوّل الى امرأة من القش وأخدع الغربان

هكذا سوف أتحوّل في ثانية وأصبح في بركة

الصمت

حولي عينيك عني أيتها الهرة الهرة

غالباً ما أقتفي أثرك الماضي جهة البحر

وأنا غارقة في رومانسية اللحظة

اضغي لصوت البلايل وأدندن

لعل الليل ينفجر والعمة تساقط كالشطاطا أمام

القمر

غالباً ما أقتفي أثرك

وأنا مبتسمة لقليلة من النمل تهجم عليّ من كل

جهة

عند البحر أراك غارقاً في ثورانه

ومبعثراً تماماً كقطع الزبد تطفو وتهبط

أراك تشاكس طيور النورس والأسماك الصغيرة

فأشعر برغبة قوية لاحتضان محدة الرؤية

اللحظة القادمة تقطر

أي نبرة تشهق بها الرياح/ أية صرخة

الرمال تتخلل فخذيّك/ ركبتيّك/ شعرك/ كنتفيك

أية لحظة هذه وأية غابة أتوه بداخلها

سأكون حبة رمل/ سأكون فتافيت رمال

سأنحسر بين الركبتين والفخذين

فهل تحتملني رطوبة الطبيعة

يا بحراً يشاكسني/ يا مدينة

نسيت كيف أربط عويلك بالساحات

وأنا أستقبل أمواجك الثائرة

أية مملكة مظلمة أراها تستنير الآن

أخرج من الأرض المملوءة بالنيازك

وأمشي على العشب اليابس

وإذا انهارت ناطحات السحب

أمدّ يدي وأبعثر أعمدة النور

وأعود من حيث بدأت.

يد في الفراغ؟

نوان مهدي الجيلاني

ليس لي رغبة في اجتراح مآثره
أو سماع

ديب

خرافته

في دمي...

ها أنا الآن أقرأ أسرار كفي

أبصرني ماشيا في الشوارع

مستوحشاً مثل طير غريب

ولا شيء

لا شيء في طالعي غيره

ولكنني خائف أن أنادي عليه

تدور يدي في الفراغ

أرى من بعيد

فتى صوته صمته

هادئاً مثل قاع المحيط

من يحيط بأسراره...

من يدعي أنه كان يعرفه ذات يوم...؟

أيها المستحيل...

لماذا التقينا؟

أعطينا أناشيد هذا الزمان..؟

مالت الأرض

ظلت عميل وتعرج

حتى تكلس تاريخنا في العراء..

تري كيف نخلع تاريخنا..؟

قبل بدء القصيدة

أعلن أنني أمد يدي في الظلام

أفتح عيني على وحشة الوقت

أعلن أنني على أهبة الصمت

أسقط متي على

انحني فوق فاجعتي...

كالكلام المتشقق

اعبر أيا منا ثم أذرفها دمعاً.. دمعاً

لا مكان لنا في المدينة

ها أنت ذا مقعد غامض

يلتوي مثل خيط الدخان

هل أحدثك الآن عن شبهة الشمس؟

عن شبهة الغيم...

عن شبهة الوهن المستجير...

ستخبرني أنك توصل أبواب هذا الموضوع..

ترفض أن يالف الناس ظاهرك العذب..

إن بحرا يكرر أمواجه

ليس بحري..!

هكذا سوف تقطع تيارنا..

ثم تذهب

خيط دخان

تلاشي.

انحني فوق فاجعتي

* شاعر من اليمن

ثم نذهب كالزيف في طرق التهي
نرحل كالنوع صوب الصباية
نشرب دمع الشوارع حتى نرى
انكسار السماء على الأرض!!
ها هو الوقت يقطف ما ينحني
من ثمار خصاصتنا...

يرى العابرين بنا
فيقول لهم:

إن سرهما أنه تفضح الليل..

إنهما يلمعان

فتسقط من معصمي ساعتني!..

إيه.. يا صاحبي:

مثل عادتنا دائما في مساء النخيل

نمد الطريق على جثتنا

ونزرع في أعين الآخرين السؤال:

— لماذا تفتش أهدابكم صمت هذا الفتى..؟

— لقد كنستنا رياح الزمان ولم يبق إلا..،

— حبرنا..،

كلما هزت الريح،

تسقط من كونه نجمة،

فتلغي مواعيدنا كلها..

ثم تأخذه وتشرف منه علينا!..

قال لي مرة: كنت أجلس في غرفتي

مصغياً لطنين ذبابة رأسي

لقد أخبرتني، بأن العاس الذي

سال في وجثتنا... سيمتنا جنة في الظلام

قال: أحسستني على مقعد من أمان العدم!..

فجأة صار يعرف
أن الذي كان قينا توهج سجاننا..
وولي النهى فاطر الحال.
والخيول التي تمتطيها
ستعرضنا في مزار التدم..

عابراً

من مساء النخيل إلى حارة السد

يحمل الزهرة الكوكبية في قلبه

لم يعد يفصل الشمس عن بحرنا قاتل

هكذا جرّه صمته من يديه

وأودعه في الفضول الغريزي

خلف سبعة أبواب!..

أولاً: سوف يسأل سائلهم:

— من يكون الفتى...؟

قل لهم:

— زهرة عابرة!..

— ثانياً: سوف يروون عنك

رطانتك المنزلة

ثالثاً: سوف ترى في اضابيرهم

صوراً

ونوادير

ثم ترى

وترى

أنهم لا يرون سوى

وجهك

الهادئ المستحيل..

تلال في الأفق

عبدالله البلوشي *

١

هنالك بعيدا

يستوطن مكان من الأشياء
يتأمل في البقعة اللامتناهية لمركز الكون
لستودع الساهرة الباهر.

إذ الخنين صراخ قادم

ما انفك يشاطر أرواح موتاه.

وتلك اليد.. المسندة هي الأخرى

على صخرة الروح وقبابها الأربع

هي من تحدث العالم عن زهورها المهمة

عن الضوء المشيع بقصص خضراء

عن المتحفين ببياض الكائنات

عن قطرة زيت النار القابعة في مجاهل الشجن

عن الدمعة الساقطة في أفق دائم

وعن الموت.. سراج يضيء المساءات.

٢

من دموعهم يساقط فرح الكون

الآتون هم.. من فضاء الأبدية

كباراً بالأمهم

يحملون أفياءهم قرايين للأرض

ولشمس مائلة نحو الغيب.

أشاطرهم حزن الليل

وأقراص خبزهم المقدس

أنا الهائم على وجهي في صحراء.

منذ أن لامست أناملتي

تاج زهرة تسكن بعيداً.. في أفق سماوي

* شاعر من سلطنة عمان

إذ كان وجه الليل

في قيامته.

٣

بشباب مطرزة بمنفى

نهضوا من قبورهم

عبروا كأنهم الطير في تجلياته.

٤

أتلمس تحت سقف الليل

دموع الصغار

ونسيج عظام موتاهم

الهاجة أسفل العتبات

٥

ذات ليلة باهتة

وينما القمر بدأ في الصعود قليلاً

إلى القباب المعلقة في الأفق..

أحاطتني كتابة الكون

ونادمني طائر يراقص

في لحده الليلي.

٦

كزهرة تطل بقامتها

هي كذلك

أناشيد طفولتي المسفوحة بعيداً

حيث الضفاف المائلة

سكنتي طيور خضراء.

خِيبَاتُ مُتَوَاتِرَةٍ

مِبارِكُ العامري *

(١) الخُطاف

ثمة خطاف
على إفريز النافذة
ينقر الزجاج
عند أبواب الفجر،
نصبت له فخاً

هذه الليلة
لأنه مسح الثعاس

عن جفن حبيبي،
لكنه مَرَقَ كسهمٍ خلفاً دهمشة
متشظية
وخُلماً عكراً

(٢) ثلاثة وجوه

ما الذي يفعله الحب
في علب الإسمنت؟
يلهث بعض الشيء
ثم ينطفئ
مثل شمعةٍ في قبر

ما الذي يفعله الحب

* شاعر من سلطنة عُمان

في أكواخ الطين؟

يندسُ خفيةً

في خيبائه الحالِك

متدنّراً بالمخيلة،

ثم يُسلمُ الزمام

لسباتٍ كأنه العدم

.....

.....

.....

ما الذي يفعله الحب

في الهواء الطلق؟

يستحيلُ بمامةٍ

تسامر الغيم

أو وردةٍ

تجلو محاق الرتبة.

(٣) هازوشية

كلانا يتوسل العناد

بمازوشية فائضة،

نشمعُ الأحاسيس

وتركها للنسيان

مثل خرائب

تقطّطها الأشياءُ،

ثم نُجر جرّ آهاتنا

في الحراء

ونلهثُ

.....

نلهثُ

لأن الألم يجنُّمُ

فوق صُدُورنا

(٤) ملهاة

في الخفاءِ

ثمة يدٌ تلهو بنا:

تشدُّ ثم ترخي

وترخي ثم تشدُّ

خيوطاً رفيعةً

مصائرنا مُعلّقة

بأطرافها.

(٥) المُكسّج

لنُ أتصور البتّة،

بعد اليوم،

أن هناك جلاًداً

أفسى من خيبة الأمل.

عصفور يطير حيث المشيئة

نبيل منصر*

ربما قذفتُ بها صغار الأيام
من هذه النوافذ العجماء
وهذه الأقلام التي تنملُ الورقة
هل كانت تستطيع ذلك
وأنا مشغول
بإعداد النار
لصغار الأيام للماضية
آخر الزمن
أكونُ ناذلاً..

فهرسا في هذه الغرفة الكثيرة
شرشفا في هذا السرير البارد

وكمنجة مهجورة
في سرداب
هل يرضيك ذلك يا عصفور
كن صديقي ولا تخجل
سينت لي جناح
ويطلع لي منقار
ولا أعطيكَ قبعتي وحذائي
حتى تتأنس أكثر
قل لي هل تحب الشعر
أم ما زلت تفضل الدود

آه ، عصفور! يطير
حيث المشيئة. ينقرُ الأوراق فتتألم
الحشرات، وتسقط ورقة قربي، آخذها وأنا لم
أمسح عنها موسيقى الندى
وأجعلها بين دفتي كتاب... قبرا آخر
لكن من حبر
شاهدته من رأسي
وماؤه من ماء عيني
الذي ينقص كل يوم، مثل الأيام
نفسها،

لست أدري أين تذهب
(هل تعرفُ أنت؟)
لوفكرت في التكلس
بحجرتي لما وجدت أين أنام
ولما قلتُ لك مساء الزرقعة
ولما احتفظت بهذا السرير لماضي المحبوبة
وهذه الورقة الذابلة في حياتها
القصيرة، هل كانت ستبقى
ذابلة
في حياتي القصيرة!

* شاعر من المغرب

على ورقة خضراء

شاهدُه يجعلني أتعثر

كذلك التي سقطتْ على رُكبتِي

صباح مساء

كنتُ هارباً من البحر

أتعرفُ يا عصفور

لا أتحدثُ عن الأمواج والصُنخور والرمال

أحتاجُ أعشاباً زرقاء

بل عن الأيام

أقصى ما تستطيعُ من السماء

التي هُشمتْ غرفتي ونوافذي

أحتاجُ بعض النجوم

أنا الذي أعيش بالصحراء

لا أريد غيرها سقفا

وأفكرُ جدياً في عُرفة أخرى

هل تفهمني

فأنا أريده في بيتي

عُمر آخر

مثلما أنا في بيته

دون سراديب يختفي بها الرمل

نتحاور

بكاتباته البحرية

في كل وقت

التي تخلقُ لي الدُوار

تعرفُ ذلك سيمنحني خفةً

دون أنايب

ومنقارا أصفر

كلما فتحتها صباحا

وساكونُ قريباً إليك

سال دُم

مثلما ستكونُ قريباً إليّ

دون أعصاب لا أكاد أقطعُ عُنُقها الخير

بعد أن ترك المعطف والحذاء

حتى تطلع لها رؤوس

بجرد ذكرى

أشدَّ شراسة...

لجرد حياة

دون عتبة

سنفكرُ معا في

دُفن بها جازناً القبيح

متحفٍ نكدسُ فيه أشياءنا القديمة.

الثرثارُ حتي في موته

قراءة الجمر

آمال موسى *

لؤلؤا منثورا على فستان أزرق
أورثونا فراقا
وحملوا على أكتافهم أسماء الحبيبات.
جميل قد من هيتي هيتته
وسوى من أساطير الأولين نشيدي
أدركت مجاز الفعل
فأمسكت عن التدفق
وما عدت أموت في الليل
وما أستطيع إلى غير الماء سيلا
حين أيقنت،
أن الحبيب فكرة شريدة، في نص العمر.
الظل
شهدته يفتح دفاتر السلالة
ويلهث في دمي على عجل،
يجري ألف قطرة.
سمعته سرايا.
يتجهج اسمي.

اقتربت منه، شجرة صفصاف
ولما هممت بالعطاء
لم أجد ظلي!
التراب يأكل وجهي

يا التي
ما منعك حينما ودعت الماء
وطرت إلى صحراء
لا أحد فيها يقول «ردها إن استطعت»!
قلت ساعتها:

روحك بنت قاع أو جنية الأقاصي
تمشين على الماء حتى يزداد يقينك
وتعتقدين أن التراب لن يأكل وجهك.
يا التي،

سحرا!
ختم على فؤادي
وجعل لي نورا أمشي به،
أيقظ نساء سلالتي،
نساء

حملن القلال
وقصدن مائي:
ساعة يغزلن لعشقي نغمة
وساعة يتوسدن خزائن الله.
طير من «طين» يرتعش
أنزل عليّ من السماء مائدة
واصطفني لي نهرا
أه، ما أعذب النار
إذ توفل ابقاعي.

موج من فوقه موج
نور على نور
جبل ساجد
يا فلكا،
أدركت فيه شمسي قمرا كعرجون قديم
أنا أشفق على قيس،
على ليلي،

من شعر رمى قلبيهما في الجمر
ونحن في الظلالة لا نقرأ الجمر!

هنا بحر
بحر أبيض.
متوسط.

من هنا عبر بنو يوسف
تركوا فوق الموج دموعهم

* شاعرة من تونس

أراك متعبة

كعائلة من بيت الله .

ألا تبت عن الموت عشقا

وتخلصت من شوائب الصدق؟

أنهكتك المحن،

ومزقت قطرة قطرة هذه الخسارات .

يا التي،

يعز علي إحنناؤها

تسلقي الأعالي

أكملي دورة الاحترق

وتداوي بأبيض العشب

فقد أعددت لك،

حماما ساخنا،

ومقيصا من قطن حنون،

وعطرا قد في بيتنا،

ووجدت في انتظارك وثقا

سريرك الصغير القديم،

يا التي،

أصابك تأويل المنام

فأدرتك النبوءة رضيعة

غدت ضيفة مهمة

تقدمين أطرافك سفينة

وضوء عينيك، لقنديل ابيضت ناره .

يا التي،

تسللت كما الشهوة من أنامل

كل ما فيك عزيز وباسق

دع قلبك فارغا

فلا فارس

يليق بصلواتك،

الوسادات

الغرفة التي

أحيكت ستائرنا بالفرو المبعثر في السهول الزرقاء

صارت تحلم بطفلة تكسر دميتها

لا تفككها مثلي .

الغرفة التي

تسكنها صبية تطرز وسادتين

منذ أربعين عاما

دعوت لها، من قلب ومن ديب

فحافظت على كأسها الواحدة

سريرها الواحد

وغطائها نصف الواحد

وهوائها الواحد .

الغرفة التي

ربتها تخاف الظلام أكثر من نور الظلام

حل بها زائر،

له صرة فيها سنوات لم ينفقها، وحبات زيتون

كثيرة الضوء .

الغرفة التي،

سقفها يتحرق بالسماء

سقت رخام الصبية

وناولتها مزيدا من الفرو

وأحجارا كريمة كالسماء .

كائنات في منطقة الداخل

في داخل كل امرأة، رجل .

في داخل كل رجل، امرأة .

في كل لغة، أنثى وفحل .

في داخل كل عاشق، إله .

في داخل كل أتم، بريء .

في داخل كل شاعر، نبي .

في داخل كل نبي، خالق ومخلوق .

في الأسفل، حيوان نائم .

في الأعلى، خليفة مترعب .

فمن هم الذين،

في الخارج يتحركون؟

حالاتُ البحّارِ العاشقِ

بند الناصر صالح

وتفكّ قيد حنينها للبحر والأشجار،
مسرعةً تمرّ كخطوتي
لتضيء أجنحة الحروف وغابة الكلماتِ
مسرعةً تمرّ كلفتي عند اللقاء،
كلهفة العشاق ينتظرون ليل جنونهم
لا شمس الا وجهها
لا نسمة تأتي مع الأمواج،
تعبّر جذب أيامي
سوى مطر الجدائل..
كنت أسكن نارها
وبراعم الزمان في دمها المولّد
أنتشي بندى يلامس خضرة العينين
ترمقني بنظرة وجدها..
وأسائل الغيم المكّدس عن جوانحها
فيسبقني صدى صوتي،
لموعدا الذي قد كان
- أيّ قصيدة ستعيّد موعدها
الذي قد كان..
- أيّ براعة ستضيء جمر الخوف والصّواتِ
أذكرها تجيء بثوبها الريفيّ
يعمر صدرها ألقي الأنوثة

للبحر أخيلة وهذا الموج أزرق،
غيمة غسلت ضفائرها،
وبحّارون يحتفلون
رائحة تجيء من المدارات البعيدة.
شاطئ يرنو لأغنية.
وأطفالٌ يحثّون الخطي
في البحر..
كم في البحر من صدف
وأسماء تزين طقسها في الماء،
وامرأة تشيد معبداً للعشق
فوق الرمل،
ترسم ظلها المخفوف بالرغبات
تنثر نبضها
فأشبه رائحة تهدأ نبضي المتنازع،
أطلق رغبتي
وأدق أجراسا لها وقع القداسة حين تأتي..
قلبي على الشيطان يحرس حلمها
وربيع فرحتها،
فتكتمل القصيدة
يقفز العبقّ الخبأ في الضلوع،
الشمس تلبس تاجها

* شاعر من فلسطين

تستفزُ أياثل الغابات

حين تطير بين ظلالها

وتهز جذع العمر،

تسقط صورة لربيعها الأبدى

أذكرها تراقصُ موجة

فتحت ذراعها كعاشقة

أمام البحر..

أذكرها

تجففُ دمعها الملكي

عائدة الى عذرية الزيتون،

كيف أُرْدُ نبض القلب حين يفيض رقراقاً الى

لغتي

فيأتلِفُ الكلام؟

يممت وجهي نحوها

وأضأت ليل قصيدتي من قبض نظرتها.

لكأن بي عطش التراب لخطوها

سميتها: عمري الموجل

بوح ذاكرتي الخصبية

كلما جفّ السحاب رأيتني مطراً على شباكها

مطراً يدغدغ حلمها بفراش أغنيتي

ويمسحُ صورة الجرح القديم على الضفاف.

هوذا فضاء قصيدتي:

صوتي الذي يمتد من وجعي الى زمن البشارة

حاملاً لغة البكارة

كلما خلعتُ طباء الحَيّ نضل الخوف عن

وجناتها

أدركتُ أنك سوسنُ العمر الذي

يلتفُ حول أصابعي،

ويعيدني لبراءتي الأولى

لعشب صلاتي الأولى

ودالية يراقصها خشوعُ الناي.

كم قلتُ: وجهك مُبتغاي

كم قلتُ: اكتبُ

ثم تسبقني خطاي

هل قلتُ شيئاً غير ما لفظته أنفاسي

أمام البحر،

فانبجستُ مزامير التصوف

هل جفوتك؟

أم أرقّت مساءك الطلي

فوق يباب صدري.

في البحر اخيلة

وبحار يزين طقسهُ المائي

وامرأة على شباك معبدها

استقام الوزن

واكتملت قصيدة.

إليك أنت.. هناك

يحيى الناعبي *

حفرة أساقط فيها
شيئا فشيء .

بعد كل ليلة
أصبحو
كما لو أن العالم كله
قاسمك أعضائي
ومهرب .

في الشارع المقابل
أرم خطوطك
كل ليلة
ويأخذني السهاد
حيث تلفظ أحشائي
أوطاناً مخدوعة
وقروناً
أتردد إليها
أنعقب نجمتك
المسكونة بالسمر
كما لو أن الطبيعة
أسكنتني ضائعاً
في متاهاتك
وحلماً يظلمك
بذخيرة دخان
أتنهده .

برؤية صنعت لك مميتي
وبصمت اختزلته من ليالٍ جرداء
وسماء مقفرة
طوقت جسدك المنهك
والشتاء يقذف بأعاصيره
كما لو أنه يرتب لنا
توبة أبدية .

على حافة شعرك
رقد ثور هائج
حين أحس بأن ملائكة تحرسك
وعشاق يصلون
برحفة الناسك .

في زاوية المقهى
كنت تصوغين قلادة العشق
والهة تنشر سُمك في بدني
لتختبر أحاسيسي
استراح جانبي
وغادرت .

كان ظلك يبعثر مسيري
فأحببت رأسي
وتنقسمت بحلء رثتي
حينها أدركت أن فضاءك

عطر حياة

الظاهر بن جلون

جمعة، حكيم ميلود

في الجيش المجري بمجرد حصولي على البكالوريا، كان عمري سبع عشرة سنة ونصف؛ وبعثت إلى الجبهة الروسية. في ١٩٤٤، وجدت نفسي من جديد في معتقل عمل في ألمانيا. في تلك الفترة نصب الألمان حكما نازيا في المجر وجعلوا من البلاد طريقا للوصول إلى روسيا. كل هذا يبدو بعيدا، لكن كان لي شباب قلق. لقد استطعت الفرار من المعتقل والتقيت بالقوات الفرنسية قرب بحيرة كونستانس. اللغة الفرنسية فتحت لي طريقا فرنسا. أمضيت شهرا للوصول إلى ستراسبورج، ثم بعثت كأسير حرب إلى معتقل في موتزيج (Mutzig) كنا ٨٣٥ مجريا وكثيرا من الألمان. حصلت على الموافقة بتفريقنا عن الألمان. في باريس يلتقي ببعض المجرين المنظمين جيدا، ويتابع دروسا في الطب ويعمل. إنه طباط عند ممثل الكنيسة المجرية بفرنسا، حارس ليالي في فندق صغير، حمال بضائع في سوق خضار، هادم غرفة، ساع مصفقي، خادم قاعة في عيادة. إنها الفترة التي يتعبد فيها الطلبة، بعدما لم يجدوا أين يقيمون، لدفع الحكومة لأعطائهم المواخير التي أغلقت بعد قانون مارت ريشار. يتحدث لوران غاسبار الآن عن ذلك بضحكة مستمتعة: «أصبحت من المقيمين في الفينيك حي إدغار كينيت. الليدات كن على الأرصفة والطلبة في الغرف. تنظيم الحياة في هذه الأماكن كان مضطربا، احتفظ من هذه التجربة بصورة الغفوى والاحتفال».

إنها مرحلة «من الانبشاق الرائق للعيش، في السواد الأزرق تقريبا الليالي الخريف». لا وقت للكتابة. لكن الشاعر يخزن الاكتشافات والانفعالات. بدأ لوران غاسبار بالكتابة بالمجرية حكايات (Poèmes) عن الأشياء التي كانت تحدث له، وتأملات في العلم، حول العلاقة بين المادة والفكر. نشرت هذه النصوص في مجلة أسسها في باريس مع صحفي مجري صديق، لكنه سرعان

إنه في «عراء الوقت» الجميل، حيث تسافر نظرة لوران غاسبار شاعر المادة، المتعطش للضوء والكلمات الدقيقة لقول غموض شرق حميمي. عيناان فانتحتان في وجه هادئ ورائق. بشرة ملفوطة برياح الصحراء، يذان بأصابع مرهفة وصوت رخم مضبوط. هو الذي، مثل جده الأرمني، يستحضر وطن الولادة، ترا نيسلفانيا الشرقية (Transylvania) بتسميته «وراء ظهر الإله». يتكلم اليوم عن طفولته بوداعة رغم الاجتياحات والحرب والهجرة الجماعية في طارغو موريس (Targu Mures)، حيث ولد في ١٩٢٥، كان يحب نهره الذي كان يسبح فيه صيفا ويتزحلق على جليده شتاء. في البيت كانت اللغات المجرية، والرومانية والألمانية، هي التي تتكلم، وألح جده على أن يتعلم الفرنسية. إن الشاب الصغير لوران اطلع على شعر رامبو عن طريق أستاذه في الثانوية، وآخر أعطاه يقرأ كتب ألفونس دودي.

«ما أمضيت عشاء كبيرا في بنائه، ستهدمه»، قال له أبوه عندما كان في سن الثالثة عشرة، صارحه انه يريد ان يصبح فيزيائيا وكتابا. إنه سيكون طبيبا وشاعرا، لكن قبل ذلك سيتعرض لأهوال الحرب وأشكال كثيرة من المنفى إلى درجة اعتبار نفسه عديم الجنسية قبل أن يحصل على الجنسية الفرنسية في ١٩٣٥، ينتحر الأب مشوقا في إحدى ليالي رأس السنة، على إثر سلسلة من الإهانات، خاصة من طرف الجيش الروسي.

لوران غاسبار كتب بعد ذلك:

لا أعرف أي كائن آخر فيك

مقلدا لك حتى الإتياس

أستحذو على قواك

ووضع حداً لحياته المنتهية

بالنسبة له، «القطرة الأخيرة من الذاكرة» أفرقت نهائيا. الوطن يبتعد، واللغات تمتزج والحياة تستعيد حقوقها: «لقد تم تجنيدني

* شاعر ومترجم من الجزائر

ما احتار اللغة الفرنسية: «لقد بدا لي واضحا أنني كنت أصنع حياتي في فرنسا، أنني تزوجت من فرنسية. حتى وإن كانت من أصل فلامنري (Namme)، وأنني لن أستطيع الاستمرار في الكتابة بلغة لا أستعملها في حياتي اليومية. لقد تخلّيت نهائيا عن اللغة الأمومية من أجل اللغة التي أعطتني الملجأ. لكنني مثلما سبقوله في/ مقارنة للكلمة (غاليلمار ١٩٧٨): «كل شيء فيّ يعرف أنني مازلت أتكلّم دائما نفس اللغة (تلك التي «تكلّمني»، تخلقني وهي تتكلّم، وهي تعبر في مستويات مختلفة؟ الأسفار إلى الشرق الأوسط ثم مهنة طبيب جراح على اتصال مع السكان المعمرين بالأردن، في مخيمات القدس أو في المستشفى الفرنسي للقدس وبيت لحم سترسم له طرق الشعر. البدو سينبؤونه ويعرفونه على الصحراء. سيكون هذا الاكتشاف حاسما في حياته. إن الأمر لا يتعلق باستهزام تغذية بعض الصور الرخيصة، إنه «بلد قاحل بالتأكيد، لكن مليء خاصة بالغمات وكل أنواع الكائنات المريبة، الساتيرات (شخص خرافي عند الوثنيين نصفه الأعلى بشر، والأسفل ماعز) والحمر الوحشية، والوحوش القيامية (aporyotique)، مكان «يعيّن لمن يريد تطهير روحه».

بالنسبة للوران غاسبار، ما يسميه «حلم الشرق» يصبح حقيقة بفضل الشعب الفلسطيني الذي احتضنه بحرارة وطيبة. بعد ذلك بدءا سيكتب «تاريخ فلسطين» في منشورات ماسبيرو (١٩٦٨)، مساهمة رائعة في التعريف بهذه المنطقة الممزقة. «عند لا جني مخيم القدس، لم يكن هناك عدوانية في تلك الفترة. كانوا يقدمون عرضا إلى هيئة الأمم المتحدة لإيجاد حل. ولا رجاءهم للحياة أمضيت خمسة عشر عاما في هذه المنطقة. خلال كل هذه السنوات، لم ألاحظ أبدا ضيقا لدى سكان المخيمات. الناس لم يكونوا يائسين. من الجانب الإسرائيلي كان هناك أناس يعتقدون أن الحل الوحيد هو العيش معا. أذكر بهذا لأقول كل ما ضيّع منذ ذلك الوقت. اليوم، لست واثقا من المستقبل القريب، وفي الوقت نفسه لا يمكن للموضع أن يزداد سوءا.

بالنسبة إليه، وحده الشعر قادر على أن يكون هذه «المقاربة للكلمة» لقول الصحراء. أكثر من حدس، قناعة ما تعبر كتاباته: إفريقيا والميتافيزيقا غير منفصلتين، يوجد بين المادة والفكر اتصال ليس دائما ظاهرا، «هذه الحصة الرخالة من الروح». شعر هو هذه الريح التي تهب في الكلمات والإشارات، في الجلد الحجارة. هناك حيث «تلتقي الأصابع بالمر». إن نصوص

لوران غاسبار لا تثبت شيئا، ولا تعطي تعريفات، لكنها تدور حول الأسرار الغفيرة للمادة والأشياء التي تبقى عvisية على القول. عندما يُسأل ما هو الشعر بالنسبة إليه، يتردد في إبداء رأيه: «الشعر الوحيد الذي يمكن أن يصبح شعرا بالنسبة إليّ، هو ما عشت، ما يطرح علي أسئلة أو ما قادني إلى شيء لا يمكن تعريفه كالصحراء. ما يهمني، فضلا عن ذلك، هو أن أستطيع الذهاب بعيدا في تقصّي وجسدة تجاربي المعيشية، أبعد ما تتيج لي التجربة الطمية. لي فكر علمي يخرس عندما أكتب الشعر. يبدو لي أن العلم يتقصّى بوسائل صارمة العلاقات بين الإنسان والكون. نحن أجزاء من هذا الكل، الطبيعة، نحن لسنا من مكان آخر، نحن من هنا لا من جهة أخرى. هذا الاتصال بين الفيزيقا والميتافيزيقا يصبح لا نهائيا. الشعر موجود هنا ليحاول هذا الشيء اللاتاني».

في «يا طموس، وقصائد أخرى» لم يعد لوران غاسبار ينقب في مناجم المادة، الأرض، القرب، الحجارة والبئر. الصحراء تبقى لغزا. هنا، كتب مقاربة لضوء منطقة البحر المتوسط التي يعرفها جيدا (اليونان وتونس). إننا نحس أن الشاعر في سعادة ببليلة وحياة هادئة، في مواجهة البحر والقدرة على الاندهاش دائما. انه يذكر الصور العابرة للزمن، تنفس لونا ما، وسحاب العبارات، والكلمات البهضاء للصمت، غبار الماء، حبر الليل والمقاطع التي تركها كحجر حياة. إنها قصائد سعيدة، لأن الإنسان الذي كتبها يقول لنا إنه يرغب في «الوصول إلى ما وراء اليأس»، هناك حيث الضوء هو وطن السرّ. يحتفي لوران غاسبار بحديقة الجسد، والمشاعر الأولية، وبساطة وقواضع الرغبة.

كثير من جليلة جسدك لم تحسن قولها.

كثير من الأفكار التي كانت بلا كلمات

إشراقات من الهاربة وهذا الصمت الآخر

في الضوء الخشن للصباح

وعندما يظلم الليل، هذا النهار الآخر

للأعماق

الذي يتخمر عند المنحدرات

القارية للجبال

المقفرة.

من جريدة عالم الكتب (Le Monde des livres) عدد ٢٠ مارس ٢٠٠١

أمام البحر .. أمام الحياة

طالب المعمرى

كف أهوائها	ونحول أجسادهم	يأتون من جبالهم
لهذا تقصر المسافة	يساقون بها	المخاطة بالريح
أمام	الثعلب في حركته ومكره	وصغيرها
أقدامهم وأيديهم	لذا عليك	يأتون من حضن القسوة
ليطردوا شبحها	أن تسبقهم إلى	أسرارها وكنيوتتها
بتعويذة «التغرد».	الحيلة والسذاجة.	وقد هالهم
و«الطارق» صوتهم	صامتون والأزرق	الأزرق بمائه وزرده
في الجُهمة الدامسة	صامت	ماذا يستطيعون
تقودهم النجوم	وحين تراقص	قدرأ
على أعقابهم	أسماك «العومة»	غير الوحشة والخوف أمامه.
نحو اللااستقرار	على صفحة مائه	اذ لم تعد
بحثاً عن مرعى كالأ	ترسم لوحة فضية	أذانهم سماع صوته
و بعيداً	وتطوي صفحات موجاته	أو رؤيته
عن طلقة «العُماني»	كتابه المطلسم	لقد سمعوا بالأسماك
المتقصدة هدفها	يصيبهم الدوار والدوخة	لهذا تصلهم
راحلون أو مقيمون	لذا يكابدون معاناة	مجففة أو مملحة
في الخطر.	خوفهم البين	لم تلتقط أعينهم
الماء نعمتهم	إذ لم تعد أعينهم	سمكة طرية
ونقمتهم	أن ترى ما هو	«تألبط» في الشباك
فحياتهم معلقة	أكبر من أفلاج قراهم	أو في المقلادة
على ظهور جبالهم	أو ما تحبسه أخاديد	وحين كانوا
وينهم دوماً	جبالهم من مياه	يزوروننا في الباطنة
على الزناد.	مشبعة بالتراب	يسحبون معهم
	وحين تدهمهم	حنين جبالهم
	المجاعة	وصدى لذكريات غائمة.
	تفسح الطبيعة	خفة أقدامهم

في هذا البلد

حسين العبري*

وقال الآخر .

- إنهم يسرعون.

وقال سالم: نعم إنهم يسرعون.

وغطت المكان رائحة أطر محروقة لكنها ما لبثت أن

انزاحت بذات السرعة التي وصلت بها ، ثم قال الآخر:

- سوف تزداد البرودة بعد قليل، إن هذا يضجرتني.

قال سالم: إنها تبرد في هذا الوقت لكن هذا افضل من

الحر. هل تدخن؟

مد سالم عبلة السجائر وبالولاعة ثم قام بإشعال

السيجارة لصاحبه.

قال الآخر وهو يمضج سيجارته: نعم لندخن، إنها

السيجارة وحدها التي يسمح بها في هذا البلد.

كان سالم صامتا. وبدأ أن ما قاله الرجل الآخر قد

ضايقه لكنه بدا متزنا وأبعد فكرة أن يرد عليه. مع

هذا فقد بدأ في استنشاع الضيق. أشعل سيجارة ثانية.

كان قلقا من أمر ما وكان كما لو أن هذا الامر يسيطر

عليه وتذكر أنه كان متعكر المزاج منذ الصباح.

وحاول أن يعرف الشيء الذي كان قد ضايقه في

الصباح إلا أن حوادث اليوم بدت عادية. فكر مليا،

واكتشف انه حين استيقظ بعد الظهر كانت حالته

أفضل قليلا وإنذ ما الذي أرجع الضيق إليه. كان

اليوم في مجمله رائعا لو استثنينا الاعمال المكررة

التي لا بد أن يقوم بها كل يوم لكن هذه كانت جزءا

من كل يوم. وإنذ فإن ثمة شيئا آخر كان يدرس أنه

بين الأمور وبدأ أن عقله أكثر انهاكا من أن يستمر في

تتبع ما كان يضايقه.

كانت الريح قد هدأت قليلا، وتوهجت جمره السيجارة

التي كانت الآن بين أسنانه، وأزاح السيجارة إلى

الأمام بلسانه وسلمها شفتيه، وقال:

- أنت تعلم.

ومط الآخر شفتيه وبدأ أنه لا يعلم شيئا، وانحنى على

البساط الذي كان مملوءا بالرمال وجرف بيديه بعض

الحبات التي كانت قد تكومت على دشداشته، وقال :

- دعنا ننفض البساط.

آنذاك قام الاثنان وأمسا بالبساط من طرفيه وقاما

بثنيه، وضربه سالم بقوة. كان يعرف أن ما قاله للثو

لم يكن يعني شيئا وأنه كان يتعبد أن يقول الأشياء

التي ليس لها معنى. وانطلقت حبات الرمل التي كانت

عالقة، بعدها أعاد فرش البساط على التلة الصغيرة

وقال سالم:

- لنفرشه باتجاه الوادي، الريح تأتي من الاتجاه

المعاكس.

وقال الآخر :

- حسنا.

كان نور القمر آنذاك ينساب ناعما وبدا المكان

واضحا وهادئا وكانا يستطيعان أن يريا الوادي

أمامهما بينما انساب النور القادم من الشارع

المجاور مخلوطا باصفرار ذهبي. كانت جلسة

صاخبة باللاشيء وبدا أن كل الكلام يتجمع وينساب

عبر فتحة قمع ضيقة باتجاه هوة سحيقة. مرت

سيارة مسرعة وضج المكان بصوت فراملها على

لانحناءة

* قاص من سلطنة عمان

عادت الريح قوية هذه المرة وصفت وجهيهما بشدة وتناثرت حبات رمل كثيرة على البساط ومد سالم رجليه وقال في نفسه: يالوحديتي. وأنداك استشعر ذاته حيوانا تائها في هذا الوادي العميق دون مأوى يعود إليه، فقط مسلحا بالليل ويضوء القمر الخفيض. عاد الرجل الآخر للقول: أني متأكد، السهجرة هي خير رفيق في هذا البلد.

قال سالم: لكنك قلت هذا قبل قليل ويوم امس واليوم الذي قبله، إنك تقول هذا كل يوم..

إنك تقول هذا وتعيده ولا تنتظر اجابة. ثم إنك يجب ان تقول شيئا آخر كل مرة ألا يضجرك أن تقول الأشياء ذاتها مرارا. إن أي رجل كان ليضجر من تردد قوله كل هذا الوقت.

وهنا احس بارتياح كبير ووجد أنه أصبح منتشيا في داخله مع انه احتاج الى جهد لقول ما قاله الآن.

قال الآخر: وسأظل أقولها دائما
- أنا وأنت تعرف هذا جيدا. هيا اخبرني ما الذي يمكن أن تفعله في هذا البلد؟

قال سالم بامتعاض:

- كل شيء!

قال الآخر:

- كل شيء؟

قال سالم: نعم، كل شيء. ليس ثمة شيء واحد تستطيع أن تفعله في مكان آخر في العالم ولا تستطيع أن تفعله في هذا البلد.

قال الآخر: إنك تمزح.

قال سالم بعنف: أنا لا أمزح.

قال الآخر وهو يبتسم: هيا اخبرني شيئا آخر تستطيع أن تفعله وانت مطمئن.

قال سالم:

- أوه هل تريد ان تذهب الأمور إلى نهايتها؟

كان في داخله يتمنى أن تذهب الأمور إلى نهايتها فهو يدرك أن هذا هو ما يريد ان يفعل لكنه لم يكن

يدرك كيف كانت ستسير الأمور. إنه كان ينتظر فيما مضى لحظة مثل هذه حين يستطيع أن يطلق ما في داخله ويقول ما كان يشغله وليذهب الجميع للحجيم، فعلى كل، لا يستمر ما لا يجب أن يستمر، نعم، لا يجب أن يستمر ما لا يجب أن يستمر.

قال الآخر: نعم الى نهايتها.

قال سالم: لكنك تكرر هذا باستمرار، وهذا يضايقني.

قال الآخر:

- أنت فقط تؤجل الأشياء.

قال سالم: أنت لا تفهم.

قال الآخر: نعم انا لا افهم أنت فقط من يفهم.

كان مستاء وحاول أن يكبح استياءه، مد رجليه على البساط واسند عقيبته على الرمل على حافة البساط.

كان الرمل باردا وتسللت البرودة إلى رجليه، ثم رفع رجله على الأخرى وبدأ في تحريكهما بسرعة. كان واضحا أن سالم لا يعرف ماذا يقول لكنها طبيعته

التي دائما ما تحرره. إنه أناني، إنه لا يفكر بالاصدقاء. وفكر: هذا الوغد. وتجمعت داخله حالات

مشابهة أكدت حكمه أن هذا الوغد الاناني لا يفكر إلا بنفسه ويحسب أن الآخرين لابد ان يكونوا خدما له

وهو يحاول أن يضعني في موقف خاس.

وقال: هل تذهب لإحضار العشاء؟

قال سالم: ما الذي لا يمكنك فعله في هذه البلد. إنك

تستطيع أن تعيش بشكل مستقيم وأربابك في العمل رائعون، لك أجر جيد ولك سيارة رائعة، انت محظوظ،

لكنك تريد ان تفهمني أن هذا البلد ليس رائعا حسنا،

إنه رائع، بل أكثر من رائع. لماذا تردد أشياء لست

واثقا منها؟

ضحك الآخر بشدة،

وقال: ما بك؟ اليوم تبدو مختلفا.

قال سالم: نعم. أنا مختلف اليوم، أنا مختلف، لكن لا

تحاول أن تهرب.

- أنا لا أهرب.

- بل هكذا، أنت تهرب. كلما أخبرتك شيئا تهرب. انت تحاول دائما أن تخفي الأشياء حتى اقول أنا انك رائع. أليس كذلك؟ حسنا، انت لست رائعا، وقد مللت من تهريك ومللت من كل شيء، ثم أنك دائما ما تقول نحن نحن. لماذا تحاول دائما أن تقحميني في أفكارك. إن فكرتك هذه طفولية جدا حسنا لماذا لا تغير حياتك إن لم تكن تعجبك؟

- إنك لا تطلق اليوم. اسمع دعنا من هذه القضية .

- لماذا ؟

- لأنك متعكر المزاج على ما يبدو.

- حسنا أنا متعكر المزاج، لكن ما علاقة هذا؟

- لنحضر العشاء من السيارة.

- لكنك لم تخبرني بعد.

- ماذا تريدني ان اخبرك؟

- كل شيء .

- كل شيء؟

- نعم كل شيء.

- لكن هذا ما لا تريد ان تسمعه.

- حسنا أنا اريد أن أسمع الآن .

- أنت تحاول أن تنهي كل شيء الآن، أليس كذلك؟ لقد أحسست بهذا. هل تريد ان تقول لي شيئا؟ هيا. لماذا أنت محرج. لا داعي لكل هذه اللعبة. أنا اعرفك، لا تنس أنني اعرفك منذ فترة طويلة، وحسنا، أنت تريد هذا؟ لا بأس، انا أريده أيضا. هل تظن أنني سأجلس هنا وأتوسل إليك؟

كان سالم مسرورا في داخله لكنه كان لابد ان يظهر أن موقفه يعتمد على منطقية وخيبة أمل، وبدأ وجهه في تسريب انفعالاته الكاذبة، لكنه كان ما يزال يستشعر الوحدة داخله. رمى بصره على الجانب الآخر للوادي ثم مسح التلة المقابلة جيئة ونهايا، ثم حل محل الوحدة شعور حقيقي بخيبة أمل واسعة امتدت لتشمل كل الدائرة المسماة ذاته. فكر: إن هذا ما لا يمكن أن تفعله في هذا البلد، ان تجد صديقا كما تريد.

وتنهذ وأمال رأسه للوراء مشقتا بصره بين نجوم خجلة مرتعشة. الآن سوف تسير الأمور كالتالي : سوف نصمت قليلا ونكنس كلامنا بانفعالات غاضبة ثم ستحكم عقولنا، وأخيرا سنتفق من الداخل ألا ننفقه كلمة أخرى في هذا الموضوع ونعود كما كنا عابرين في زمان عابر .

قال سالم: وإن؟

قال الآخر: وإن؟

قال سالم: هل تريدنا أن نكون عابرين ؟

قال الآخر: ماذا ؟

قال سالم: عابرون في زمان عابر.

قال الآخر: هل تريدنا أن نكون كذلك؟

قال سالم: لا أعرف، ما رأيك أنت؟

قال الآخر: لا أدري.

قال سالم: أنا لا أدري أيضا.

قال الآخر: وإن؟

قال سالم : حسنا، لكن عابرين إذن، إنك تستطيع أن تكون عابرا في هذا البلد؟

قال الآخر: بالتأكيد.

قال سالم ما رأيك أن تحضر العشاء؟ البرد يزداد.

قال الآخر: حسنا.

قام. انتعل نعاله الذي كان على حافة البساط، ونفض الرمل الذي كان متكوما على دشداشته ومضى.

تمدد سالم على ظهره ووضع يديه تحت رأسه، وأخذ يبدد نظره في الفراغ . ثنى ركبتيه للأعلى وانتشل يديه من تحت رأسه ووضعهما على ركبتيه. أزاح يديه من على ركبتيه ومددهما باستقامة على جانبيه. مدد رجليه الآن وبدأ في تحريكهما بانتظام. بدأ في تحريكهما بسرعة أكبر. وضع قدمه على الأخرى ثم عاد فوضع الثانية على الأولى. اغمض عينيه بلطف وكان ما يزال يرى تصاوير صفراء في عينيه وفكر في داخله: يا لوحدتي.

مدن ونصوص

ليشبونة بيسوا

خليل النعيمي*

يقررد في أن يلقي نفسه في خضمّ العدم، أن يمزج مياه الهائلة بأمواء المحيط الأطلسي المتلاطمة، حيث مصير الكوكب الأرضي رهنٌ بأواجه. «نهر التاج» الذي يحيط بالمدينة بصمت، تسلكه قوارب العمال القادمين من أعماق البلاد، لتحط بهدوء في أطرافه، كل صباح، قبل أن تتوزع على الأسواق. في حشودهم المتزاحمة أرى العامل المطبخي الذي ظل «بيسوا» يراقبه عشرين عاماً، أكلاً ما يخرج من بين يديه، دون أن يتوجّه إليه بالكلام: العامل الذي كان مفعماً بإرادة ألا يكون شيئاً، ألا يكون أحداً، ألا يكون أي أحد!

للشعوب حضارات كبرى وإن بدت في أنظارنا صغيرة. هنا أكتشف جزءاً من الإنسانية المهمل والمخبر. أكتشف أن نفس الأفكار لا تنتج، بالضرورة، نفس المشاعر. وأن الكائن الذي يعبر حدود العالم يصبح، مثل الغيم، بلا حدود. وهو ما صار يلقى روعي إلى حد الهباء الضارب في العتب والخوف. هنا، أتذكر بحرقه «أوطاني الكثيرة» التي كانت تتلخص في واحد منها. «وطن» لم يعد عليّ أن أقدم له تنازلاً، أو أن أفعل من أجله أمراً، ولم يعد له الحق في أن يتطلب مني شيئاً، منذ أن تخلّيت، نهائياً، عن «صيانة الكائن» من الإنهيار؛ وذلك هو، تماماً، معنى القطيعة. لكنني في «بيكسا» البرتغالية، استعيد بلوعة تلك المشاعر الأساسية التي غنيتني، ولا زالت، بخصوص الارتباط العفوي بأرض، إن لم تعد وطناً، فهي «أمة»! أمة لا يمكن التخلي عنها حتى ولو نفرنا منها؛ لماذا لا تريد السلطة العربية أن تفهم هذا؟

القي في الساحة العظمى (حيث نهاية بيكسا الأثير على قلب فرناندو بيسوا) بـ«جوا» الأول، «متطياً سهوة جواده»، ناظراً بتأمل عميق نحو الجنوب، متوهّناً لكي يترجل عنه خائضاً في مياه «تيجو» ليستقبل السفن الآبية من بعيد: سفن محملة بالبشر والعبيد. على متونها تتبع نسوة نحاسية البشرة، مفقولة الأعضاء، حزينة وصامتة، مثل

قبل الرحيل نبداً بالرحيل!

كنت أريد أن أصل، قبل الغروب إلى «بيكسا»، حيث «بيسوا» العظيم يتفتن في الأطعمة والمقولات. يستحث بإلحاح حصافة تحليله العميق. يحاول أن يرى عبر المشهد العابر ما يخبئه من «مشهد حقيقي»!

قبل الوصول إلى البداية و(الأشياء، دائماً، ببداياتها، لا بنهاياتها، كما علمونا، وهو ما يقتضي منا أن نتحرر، منذ البدء، من الوهم ومن القمع المرافق له، فلا قمع بلا أوهام) قبل الوصول، إذن، أتوقف، قليلاً، في «براسا دي إسبانيا» حيث قوس النصر الصغير جداً، يتوسط ساحة بلا حدود! بلا شكل معقول، أقصد.

بالقرب منها أمر على «ساحة الأذى والمطاط»: أفارقة وثنائيون، كلاب وبنساء، ألوان وأقمشة من حرير اصطناعي ينوب في شمس حزيران الفاتكة النور. ضجيج راقص يملأ الساحة: لكنني في أسواق «دكّار» في تلك الساحة الرممية على الأرض بعجالة لا مبرر لها سوى الإنفعال، سيسيئر على روعي كلب أعرج يبحث بحمية عن لحسة تنقذه من الموت جوعاً. ولن يلقي سوى للروائح المتراكمة في فضاء مدينة مرهقة من التاريخ.

يسوقنا العتب حتى النهاية، حتى نرى الأشياء التي نجها وهي على غير ما نتوقع. لكن «الرؤية الشائبة»، هذه ليست عبثية، دوماً. فما نراكه في أعماقنا من انكسارات لا بد أن يخرق، ذات يوم، متاهات وهمنا الغبي: الوهم الذي اعمى بصائرنا ولقياننا.

في «بيكسا» أقف حائراً: إلى أي الأنحاء أتجه، ومن أي زاوية أشرب للنور؟

أخيراً أغتر بالصدفة «والصدفة ماقرها المعرفة والفلسفة الكبرى» على «رويا أغوستا» (شارع أوغست) الذي سيقودني مثل حصان متعب من الهذب حتى حافة النهر الذي سيتحول، بعد قليل، إلى محيط نهر «تيجو» المشرق الذي لا

* كاتب وطبيب جراح يقيم في فرنسا

حيوانات برية لا تفهم ما حل بها، وأن كانت تشعر بالربح منه، أي «جوا» المخيف؛ أكان يفكر مدّ ذلك بمجاهل رخصانات ستكتشف فيما بعد؟ أم كان يتأمل النهر الذي يصيبح للتلو محيطاً: نهر «تيّجو» الجائم بإصرار فوق بطن الأرض، مثل رجل هيب ممثلي بالشهوة؟

ولكن لماذا تراني أشرح هذا الصباح، بهذا الشكل، وكأن الحياة مجموعة من الأفاعين؟ لماذا لا أرى عبر هذه المياه المتلامعة أوجه المدينة الأخرى التي تخبئها، بإتقان، عني؟ لماذا أصبر على «التوضيح» لثلاً يخلط القارئ، وكأنني مسؤول عن خطئه؛ و«خطؤه» في النهاية، مصدر معرفته الوحيد، ومتعته، أيضاً. أنظر! كيف يدير «جوا» الأول ظهوره للقلعة التي تعلو ليشبونة، بجلال! من غيره يمكن أن يتعلّى بطل هذا الصبر بانتظار أن تحل العجزة؟

فناً، في هذه النقطة، وانظراً! أنظر! كيف يبدو الرجل حزناً وكأنه يودع جزءاً من تاريخه الشخصي؟ أي شيء يغريه في صفح النهر، وبأية كنوز مائية يلطم؟ ها هوذا يكاد أن يترجل عن حصانه الحجري ليلقاهما، يلقيهما متعافاً، وكأن السماء وهبتها، من حيث لا يدرى، له! طمأنينته الكاسحة تجبر ينايهما الشر في نفسي. لماذا لا أتابع السير وحيداً في مساء ليشبونة الكتيب، هذا؟

مساء يستقر بي المقام في «براسا دي بروتاترو» (ساحة بيدرو الرابع). ساحة تتألق حول تمثاله المهيب. إهداء من الشعب إليه: «إلى بيدرو كواترو أوس بورتيفيس». أتمثل حصانة التمثال وجماله، وأكاد أن أبكي، أبكي لأسباب تعرفونها أكثر مني، نحن العرب البؤساء صرنا نخاف من الريح في البرية، ونحتار من شدة القمع الممارس علينا، حتى ونحن يعيدون. ولكن، من كتب علينا الذلّة والمسكنة حتى يوم القيامة؟ للجنة.

حصص وأماذيق، أساطير وانشغافات، لكن الإنسانية لا تنسى من يحسنون إليها، ولا من يسيئون، أيضاً. وفعل التحجير لا يعادله إلا الاعتراف الذليل به. ومهما بدت الأمور مفرطة في المغالاة، فإنها تنشف عن حقيقة ما، عن جوهر يلتقطه الكائن الذي يبحث عنه. في ضوء هذا أعيد قراءة الإهداء من جديد، وأنا أبكي فعلاً!

«في خضمّ الصدفة نشأنا؛ والنشأة، هنا، ليس بمعنى الوجود أو الكينونة، وإنما بالمعنى الأبيستولوجي للحياة.

فقد كان يمكن لي أن أظل راعياً في الحماة، أو أن أكون عتلاً «بدون حكم القيمة السخيف المتضمن في العبارة» في غرصات «الجزيرة» السورية، ذات العجاج الرهيب. لكنني، بالصدفة، صرت ما لم أكن مهيباً لأصيره، وهو ما أعطاني، ولا زال «بداية الوجود»، «فالصدفة المعرفية» (وهي أهم صدفة في الوجود بالنسبة للكائن) هي التي تؤطر حياتنا، منذ أن نعي أبعادها، بإطار من الشجاعة والعيث. ماذا ننتظر من الحياة، إذن، غير متعة السفر، غير أن نظل ناسف، باستمرار؟ السفر، في مثل هذه الحال، ليس تعويضاً عن بؤس الوجود عند الكائن، وإنما مصدر من مصادر معرفته، وتعلقه بالحياة. وأكاد أمس القرف على شفاة «بيسوا» اليابسة، وهو الذي لم يغادر، مثل نجيب محفوظ القاهرة، ليشبونة، مدينته الأساسية التي نشأ فيها، وأحبها، واحتفرها بعمق، حتى الموت.

الشكل إجمال. إنه مجمل القوانين التي تحكم المكان. ولو كانت الإنسانية أقل تبحراً، وأكثر رحابة، لاعترفت بأكثر من إمكانية للجمال. لرأت الكون بعيون أخرى، تتجاوز الحدود التراتبية الغبية. لتخلص من النظرة الأحادية للعالم. نظرة شوّهت مشاعرنا، وملأتنا بعقت الآخرين! اكتشاف متأخر، وأي ضير في ذلك، فنحن، كثيراً، ما نكتشف الحياة (كما الموت) متأخرين. ولكن لماذا تراني أتهمك، الآن، في شرح هذا، كله؟ ولمن؟ الثقافة العربية الهائسة: «ثقافة الرضيع من غير ذي أمه» هي التي جعلتني أشدق، هذا النهار، بمثل هذه الترهات. «ثقافة الزحف المدنس» التي استبدلت جوهر الحياة بعيون مؤسساتها الأم، تلك التي لا قيمة تاريخية لها، ولا أسانيد هي التي حرمتني من «عوني الحرة» التي أجد الآن لاستعيدها، بعيداً. وما أوحى لي بذلك هو صمود «بيسوا» المزعول، الذي عاش طوال حياته في ليشبونة القديمة يعمل ويكتب ويتفلسف، دون أن يتنازل في البحث عن «قراء» صاروا، بالنسبة لمتقني السلطة العربية، «حداً جديداً» من حدود الحياة! لكن من لا يقرأ، على الفور، لا وجود له! والقراءة، كما تعلمنا من «بيسوا»، ومن قبله من «ماركس»، بأفقها التاريخي، ويصويرونها المستمرة، لا بما تكتفه الآن، ولا بما تستثيره من خيل القراء.

نظرة أخيرة، صباح ذلك الأحد، إلى الساحة، إلى ساحة «اسيانها» قبل أن أهبط إلى النفق، إلى نفق المترو الذي كان

وخجنت أبحاث عن كلام: أصور الشارع من جهتيه: الظل والقيام. أقعد فيه قليلاً، مستعيداً رؤى «بيسوا» الكارثية، ونظرتي للعيلة للتاريخ: لتاريخ مبني (في مطلقه) على القمع والاستغلال! وكما يشرح: ليس العبث كامناً في الحياة (أقصد العيش) وإنما في الرؤية والتقدير. إنه عبث الضمير القاصر للذات وللغير. فالمرء يظل بحسب نفسه «كائنًا آخر»، وأن الآخرين لم ينفذوا، بعد، إلى جوهره، إلى أن يموت. وهو ما يجعل الحياة، في الواقع، لعبة غيبة يلعبها أناس تافهون (إلا عند من حمته الطبيعة بهوي خارق)!

الحاجة إلى شجاعة أخلاقية، تجعلنا نحسم تواطؤنا مع ذواتنا لصالح الغير، (وهو ما فعله بيسوا في مجتمعه اللشويوني) هي الخطوة الحاسمة في الحياة. وهو ما نتعلمه من هذه الواجهات التاريخية، التي ضلّت طريقها في مسيرة الكون. وفي صمت الأحد المهيمن، هذا، لا يكمن اللخل في أنك «هنا»، فحسب، وإنما في أن الكائن يظل يعتقد نفسه على غير ما هو عليه حتى آخر يوم من أيام حياته التي لا قيمة لها، في الحقيقة (ولكن، هل ثمة حقيقة في الحياة؟).

يفلق شارع «فيكتوريا» بشارع «فانونيريس» شارع من عصور أخرى. تسكنه، وتتحرك فيه، كائنات غريبة مثل موظفين اهتروا من العمل في مصلحة الحسابات، في الطابق الرابع، تحت إمرة الباترون «باسكيز». إنهم أنداد «بيسوا» الآخرين الذين غرف من أرواحهم التسعة أحاسيس «لا طمانينة» المرعبة. وهم الآن، مثل يتامى صفار بلا كبير، يجوبون الشارع الجهمني، دون أن يدركوا إلى أي نحو يتوجهون! ماذا لدي لأقدمه لهم، لهؤلاء البشر الممثلين اهترام، سوى هزة الرأس التي لا تعبر إلا عن العجز؟ عجز يشعري بالفسادة قبل أن يملأني بالوجد لكائي استعملهم واسطة للتوصل إليه: إلى قلب المشوش بركام مرهق، مصدره التثقل والسكون. أي شيء يجعل الكائن ثابتاً في جوهره، وملتبساً في حياته، سوى اللبلاذ؟

أعرف أنني لم أمش، مرة أخرى، هذه الشوارع. وإن أرى، ربما، هذه الوجوه. وإن أتملى هذه المصادر العظيمة للمعرفة الإنسانية لكن زرعها العميق في نفسي سيستمر بالنمو، طويلاً. فالخضارة التي تنبت لا تموت، وهي، وحدها، التي

خاليا، تماماً، ذلك الصباح الفجّ، مثل عورة بلا نظير. أتجه، من جديد، إلى «البيكسا» باحثاً عن شوارع «بيسوا»، وعن مرابضه، شوارع رثة، يتراكم العبث فيها مثل خيوط العنكبوت. أفق ساعات أتملى الضوء فيها، باحثاً عن ظلال العبقريّة التي تجعل الكائن الهش عملاقاً.

وتتحول في عيني مرارة الحياة التي عاشها بيسوا إلى نفحات من النشوة التي لا تفسر. وسأعترف لنفسي، وحيداً، وبلا حاجة إلى وثائق أو مبررات (وهي الصيغ التي صار يلوكمها كثير من المثقفين) أن الكائن الذي يقف إلى جانب نفسه سيسانده العالم، كله. وأن الاكتشاف المتأخر (حتى ولو معتمداً) لمبعد كبير، أفضل من بريق ساطع ينور صلعات المتشكّكين.

ما أن أخرج من محطة «بيكسا» شياذوه حتى أجدني في أول شارع «فيكتوريا»، وهو شارع يتقاطع مع الذي أبحث عنه. في شارع «فيكتوريا» أفق ساكننا ووحيدنا. أتملّني اندحاره الجميل مثل فج بين هضبتين. في آخره، تماماً، تقرب القلعة التاريخية المطلّة على أنحاء الأرض «كاستيلا سان جورج» التي سأمشيها بهدوء مليء بالورع والمتعة، مثل أعمى لا يريد أن يضل الطريق. أمشي متخفياً حتى لا يلفطني «الباترون باسكيز» تاركاً عملي في الشارع الذي يلهوّا تهنئها، بأمان: «دوس دورادويريس»! شارع «بيسوا» الميتافيزيقي.

وكما البارحة ليلاً، أقف في شارع «أوغست» الشهير الذي يوصل قلب لشبونة بضفاف «التاجو». ويعد «دوس كيرويريس»، هأنذا في شارع «برائا» الذي يشهد على ماضي «البرتغال الكوني»: أبنية رائعة من الفسيفساء الأخضر والأزرق، أبنية مليئة بالبشر والإنس، يلوث الضمام الأمل فسحاتها بذروقو الرعباء، وتتعامل في واجهاتها العجائز بدلال، وكأنهن على موعد مع التاريخ، ناظرات بإعجاب إلى مآثر الكون.

في نهاية «فيكتوريا»، تماماً، أصل، أخيراً، إلى «دوس دورا دوريس» حيث كان «بيسوا» يعمل وكتب. شارع صغير مهممل مليء بالأبنية المهترئة ذات الواجهات الفسيفسائية المتبقية. شارع يوحي، منذ البدء، «بالعبث الكامن في جوهر الحياة»! في منتصفه تقبع كنيسة «سان نيكولاو» بحجمها الأسطوري، التي سببت لبيسوا أكثر من كابوس أخلاقي، ومن لوعة، واضطراب. شارع همامت في يوم الأحد، هذا،

كاتب عبثي جعلني أحب مدينة، ومدينة صامتا جعلتني اكتشاف الكون. اكتشف أن أبعاد الكائن لا حدود لها، وبخاصة عندما يكون «كاتباً عبثياً» لا خشية لديه من أحد ولا رغبة عنده في التنازل، أو الخضوع. أية حماقة، إذن، تجعلنا نتردد في إعلان احتقارنا لواقع لا نحب، وكرهنا لحياة ممسمة وبليدة، سوى القمع؟ الذي يرن في اصدافنا كالطبول.

أريد أن أقيم، أن أقيم هنا. أن أثبت لنفسي أن «وطن» الكائن هو «الكون»؛ هو الكون في أي نقطة منه أقام. وهو المكان الذي أحبه ساكنوه أولاً. المكان الذي سمح لهم بالتعبير عن مشاعرهم بلا قيود، والذي وضعوا الحرية فيه: حرية أن يكونوا كما يحبون.

أصعد مع الصاعدين البرج الأحمر الوحيد في ليشبونة: برج سانتا جوستا. أريد أن أرى المدينة من أعلى، أجراها الأحمر يغطي الفضاء بلون فاخر وعميق. لون يقول لنا أن ثمة أشياء ثمينة في الحياة، وأن علينا التفاعل معها بعمق. يجعل الضوء العاري أقل سطوة، وأكثر احتشاماً. يساوي بين الغامق والرفيع. تمتصه الأبنية المترصصة بتناقض مرعب، لتصلأ الجو، عند الخياش، برزاقه الجميل. لكن «بيسوا» كان يعاني من هذا الانسجام المفروض بالقوة على الفضاء. على فضاء النهر الأحمر الذي يحيط بالمدينة كالإسار، نهر «تاجو» قبل أن يبلعه الأطلسي.

من أعلى البرج المعدني المربع أشرف على «البيكسا»: حي «ليشوا» الواطي، أرى النهر الفضفي يتموج متيقظاً، في البعيد، قيل أن يلثم أفخاذ المدينة وزواياها السرية. نهر «تاجو» الذي سيحول، بعد قليل، إلى محيط. لابد أن اسمه «العربي» مشتق من «التاجي» وهو شريان القلب الرئيسي. لشريان النجيل الذي هو مصدر الحياة. فوق هذا النهر المتضام ساقط، ذات يوم، برفقها جسر (٢٥ أبريل) الهائل، الذي أنشأته الثورة على «سالازار» الديكتاتور التاريخي، أنشأته تحديداً لذكرى عبور الإنسان من حد العبودية إلى حد الحرية.

في أعلى البرج أقف طويلاً، تحت شمس «ليشوا» اللطيفة والهادئة. أريد أن أنثر، تحت أشعتها، كل أوهاشي. أن أستعيد أحلامي القديمة التي دفعت بي إلى الهاوية الأحلام التي اقتلعتني من «بادية الشام» لتلقي بي في قلب العالم

الحديث، أنا الذي كنت أردد: «أقفرت من أهلها ملحوب». أية صدفه إنسانية أتاحتها لي الطبيعة؟ وكيف لا أكون متحيزاً في رؤيتي واعتباراتي؟

أي عوق، بعد الآن، يمكن له أن يثبط عزيمتي، بعد أن قذفت بأسمالي الأخلاقية، وتحررت من عيون الجميع؟

أمشي شارع «دوس دور اندوريس» حتى آخره. اصل ساحة «فيفيرا». ساحة جميلة يتوسطها تمثال «دون جوا الأول، الفاريس». ملك البرتغال، «الفارس» الذي يمتطي صورة حصانه الأدهم. يدير ظهره للقلعة، متجهاً بأنظاره الصقرية نحو الشرق، حيث «ساحة التجارة» على ضفاف «تاجو». «براسادي كوميرسا» التي كانت تصب فيها، ذات يوم، سفن المحيط الأطلسي حمولاتها الثمينة المنهوبة من المستعمرات البعيدة، والجديدة.

في الساحة أفارقة وألوان. أحذية وأتواب مشعة. أبنية تاريخية واجهاتها من الفسيفساء اللمينة التي لا زالت على قيد الحياة. صمت وموسيقى. موسيقى تشع في الفضاء مثل ذرات ضوء رؤوف. فيها أقف طويلاً. لا أعرف إلى أين أسير. أستعيد آلاء «بيسوا» الجارحة التي كتبها عن هذه الساحة «المسامة». أريد أن أشم عطر كلماته المخيفة. لكن التاريخ لا يبقى لنا من الحياة سوى الكلمات. سوى كلمات تعتقد بها كما يلائمنا الاعتقاد. تلك هي «الغدعة العظمى» للتاريخ. لتاريخ نتمذجه على هوانا.

«ليشبونة» تلال. جمالها هادئ وعميق. بشرها صامت ولطيف مثل مخلوقات أضاعت، دون أن تدري، روحها، لكنهم كائنات شبه أسطورية. تعابيرهم لا تسم وجوههم، وأجسادهم محمية بالسكون، عيونهم خرس، ومشيتهم بلا صوت. وهو ما كان، ربما، مصدر الإحساس العميق بعث الوجود الذي عاناه «بيسوا».

وأنا أمشي الشوارع التي مشاها، وآلم الأمكنة التي كان يؤمها، أحاول أن أدرك السر: «سر أسطورة الحياة اليومية المبتذلة» الذي تغفن فيه «بيسوا». وأكاد أن أعثر، أخيراً، على بعض دلالة: «إنه اللاتعبير المحيط الذي يتمتع به البشر هنا» و«كتاب اللامعانة» ما هو، في الحقيقة، إلا صرخة ضد طمعانية أبديّة تملأ أجواف كائنات هذه المدينة المليئة بالأنفاز والأسرار.

من أين يولد منظور العيث في نفس الكائن، إن لم يكن من «مفهوم الجدوى» المتأصل في النفوس؟ أو ليس هو هذا ما

كان يربع كاتب الحسابات المحبط الذي يقضي يومه في العتمة الرطبة، في الطابق الرابع، في بناية عتيقة، في شارع «دوس دورا دوريس»؟ الشارع المتربص به-براسا دي كوميرسا»، على شاطئ نهر «التاج المفعم بالأرواح-الواجبات الفسيفسائية للأبنية المتعاطلة إلى حد الدوخة، الشوارع المتقاطعة والمتوازنة بدقة وكأنها حددت بالسكاكين، الفضاءات الكبرى الهامدة وهي تحوم حول «ساحة بيدرو الرابع» واردة إلى النهر أو صادرة عنه، النوافذ العالية المغلقة، الحركات الصامتة للبشر وكأنهم قد حقنوا بالهدوء، العزلة المتمكنة فيهم وكأنها من طبيعة المكان ذلك، كله، وأشياء أخرى، ربما، قد تشرح الطائنية العميقة التي تبدو متأصلة في النفوس، قبل أن تتحول، من شدة الابتذال، إلى نقيضها

من أقدم جبل القلعة أصدع شارع «سانتياجو» المبلط بالأحجار السود أو المشعقة. أتمثل الكنيسة الصغيرة المزينة بالفسيفساء الأزرق، قبل أن أبدأ المشي العالي. بيوت حمر زاهية، أشجار عارية، وشيوخ يجثمون على العتبات، يطلعون إلي وكأنني من كوكب آخر (أنا الذي كنت، في الحقيقة، أبطل فيهم، باحثاً في عيونهم عن المجهول). في منتصف النهار أصل القلعة (أتذكر منتصف العمر الذي لم أصل فيه إلى شيء، إذ لا شيء يمكن الوصول إليه في الحياة). على بابها، أقرأ: «قلعة سان جورج. من القرن الثامن الميلادي». أتجول فيها، قارناً كل علامة على محيطها.

باحثاً عن أسباب التاريخ القديم الذي لا يمكن التخلص منه إلا بتاريخ حديث، وليس ذلك ممكناً بالطبع. ماذا يبقى، في ضوء ذلك النهار المنهمر من الشمس، غير «الرؤية النقدية»، أو التي أريد لها أن تكون كذلك: رؤية بلا استلاب، ولا اندماج، أيضاً. رؤية تحاول أن تنص صدمة هذا الفضاء الجديد

عندما يتصور الكائن مدينة يحبها فهي تشبه، إلى حد بعيد، ليشبونة، مدينة على نهر، نهر سرعان ما يتحول إلى محيط والمحيط يحضن الكوكب الأرضي. مدينة على الماء، والماء ينتهي إلى المجهول ومن المجهول تنبع الثروة. مدينة لا تؤذيها الشمس، ولا يدمرها الغبار، تبحر فيها روح المرء بهدوء لتصل إلى حيث يلتقي النهر بالبحر. لا يتعذب المرء فيها، ولا يظلم. يخالف الشمس بالقي، ومن اللي يلتجئ إلى النور، فهما متجاوران،

متجاوران، مثل اختين بحبيب واحد.

هي في أقصى نقطة في غرب القارة الأوروبية العتيقة، وتحس نفسك في الشرق، فيها، هيج أرواحها يشع من الماء، وتلمع الطمائنية، مثل الرصاص الذائب، على وجه أماليها تصعدنا فتلتك، وتتحد عليها فتستجيب لك. لكأنك لم تَرز مدينة غيرها من قبل. وكأنها لم تر أداً غيرك.

بعد انحدار حجري طويل، أجلس، في آخر النهار، في ساحة «فيغييرا». الساحة «الإشكالية» التي تسد منافذ شارع «دوس دورا دوريس» الذي التهم حياة «بيسوا». وكان يوم الكرنفال: يوم البرتغال السنوي للاحتفاء بغن الفولكلور. لم يكن في الساحة غير مهنفة الأقمشة، ولعم الفسيفساء. أجساد النسوة تتلنى مثل عيدان الخيزران على جيلان نهر «الخابور» تحت شمس الجزيرة الحارقة. كنت أحسبها ترد الماء لتشرّب من شدة القيق، تلك العيدان الطويلة كالحراب، وكنت أشدها لثرتخي بين يدي مثل امرأة تسيل رعشاً. كنت أخشل بين أفصانها الخضراء ذات الأوراق المغروطة الأنيقة، وأنا أحس بجذوعها تجلب الماء من النهر إليّ.

في الضجة للعصابة المتصاعدة «لم أعد أرى في الضباب الخفيف للصباح نصف الربيعي حي البيكسا يستبطن بهدوء» كانت الأصوات تفرقني مثل لجة بحر قرر أن يغضب، فجأة. أصوات صارت تمنعني حتى من الرؤيا لكن اكتشاف سر الواقع، لا يمكن أن يتم إلا بالنظر إليه بحبة، ومن أكثر من زاوية، كما يقول. إنه اكتشاف الحياة، نفسها (وهو أمر سهل). وليست مقولة المغز (أو الميستير) المنسوبة إلى الواقع إلا حماقة كبرى من حماقات الفكر السكوني الذي يسود العالم (وبخاصة القسم للعربي منه). فالواقع لا ينتمي إلى الغيب، وإنما إلينا، وعدميته تمنع من ارتباطه بنا، ومن عدم ارتباطه، في الوقت نفسه، وهو لا يحوي سراً، ولا حقيقة، أيضاً، إنه هذا الذي أراه الآن، والذي لا أرى منه شيئاً. إنه الذي أواجهه بقلبي المليء بالرعب من مواجهته إنه الشيء، واللاشيء، معاً!

يحط الحمام، عصرًا، في ساحة «بيدرو الرابع» الملاصقة لساحة (فيغييرا)، والتي تفتتح عبر شوارعها المستقيمة، المنحدرة من الغرب إلى الشرق، على نهر «تاجو» الذي تفصلها عنه بوابة تاريخية شاهقة، فقط، فيها، أقعد، كالعادة، وحيداً، في مواجهة الشمس اللطيفة التي بدأت

انحدارها الذي لا مفر منه. أشرب قهوتي اليومية للمرة الخامسة. أريد أن أظل مستيقظاً. أن أرى العالم بعيون ملوثة بالنور، الناس تتكاثرون في عصر الأحد، هذا وأحب الناس عندما تتكاثر حولي وحشة الصحراء القديمة تتبدد وأحس بفمي رطباً، حتى ولو كان الظما فيه.

لو كان هنا، ولو كنت استطعت التحاور مع «فكره» لأعرف ماذا «يرى» في هذه الجموع المتداخلة، مثل طرش يعود، مساءً إلى مراجه، لقال لي: الكائن، مهما كان موقعه في الحياة (ولنظر بلا اتفاق إلى الرجل الجالس قربي، والمرأة المالصقة له) أسطورة. أسطورة من أساطير الحياة اليومية التي نتمتع، الآن، بشمسها الذهبية للغروب. نتمتع بها متبهئين لاستقبال ليل جديد، لا تعود الشمس فيه موجودة، وذلك لا يغير ألسنا. وحدنا، أنت وأنا، سيضيف، ننتظر الغياب، ممثلين بهجة، ومعزولين، ألم أقل لك أن «ليشيو» في مدينة العزلة، بامتياز؟ وعزلتها ليست وجودية، وإنما ميثاقية، والأغبياء، وحدهم، سيبتسمون، كالعادة، عند سماع هذه الكلمة العظيمة التي تنهي الفكر عن الجمود، وتأمره بالشفغ المستمر.

تظل نفسك في الشيء إلى أن تفعله، وعندما تفعله تنمادى نفسك فيه. فنادراً ما تكون رغبة الكائن كاذبة (حتى ولو كانت عابرة). «وليشيو» التي توحى بالحرمان هي، في الحقيقة، بحر من المتعة. ومع أنها تبدو غائبة، ونحن ننظر إليها، إلا أنها حاضرة في النفس، باستمرار. ولربما، كان ذلك سر جوهرها العصي على الاستيعاب.

أعود، في اليوم الثالث، إلى الحي الواطني في ليشيونة، إلى بيكسا، حيث عاش بيسوا حياته كلها، هنا، دون أن يكون مضطراً لرؤية بقية العالم.

أقف على عتبات شارع «فيكتوريا»، أولاً. منه أرى القلعة، من جديد، عارية واقفة في فضاء المدينة الذي يحمي أسرارها بأثانية. كم من الليل والأهات تتحقق، الآن، في هذه الأطر الحجرية الموحشة، لهذه المدينة الزائدة؟

شارع «أوريا» من بعد. ومن ثم شارع «دوس سايا تيروس». فد «أوغستا» الذي يوصل «ساحة «فيغيورا» بهـ «براسا دي كوميرسا». فـ «كوريروس» الواقع على بعد خطوات من الشارع الذي يبحث عنه: «دوس دورا دوريس»: حيث مصلحة الحسابات التي أهتمت فيها بيسوا.

في هذا الشارع المحاصر بالمدينة الضاغطة، سأجد المعلم

الصغير الخالئ في أعماقه. المطعم الذي كان بيسوا يؤمه، ولا بد فيه سائل، أنا الآخر. أختار طاولة لشخص واحد، محصورة في الزاوية المعتمة منه. ويانتظار أن يتحرك النادل البطيء، أقضي فترة ما بعد الظهر، كلها (تقريباً) متفرساً في الوجوه (كمين يبحث عن مطلوب!) لكن «بيسوا» سيدلني عليه: على وجه الطباخ القانط، المليء بالزهد وبالصمت (مثل حاج يتهيا لركوب طريق العودة)؛ ومن وجهه إلى وجه النادل الأكثر قنوطاً، والأبطأ من سلحفاة، والذي يقدم الأطعمة وكأنه يقدم جوهر حياته: يضعها باحترام، وحرص مثيرين، أمامك، ويظل واقفاً فوق رأسك، إلى أن تعبر عن إعجابك بما أتى به لك. فيه أكلت بشهوة، كالمجنون. وهممت مادحاً. وهز لي رأسه اليباس شاكارا، وتفاهما دون أن نحكي.

في اليوم التالي، سأعود إلى مطعمي، وسأختار الطاولة الصغيرة (لشخص واحد) في الزاوية المعتمة منه. الطاولة الأولى، نفسها. انتظرت واقفاً لصق الزجاج إلى أن تحررت من الزبون الذي سيقني إليها، قبل أن أقرر الولوج. (لكنائها غدت طاولتي الشخصية، وبدونها لا يروق لي الأكل). سيبتسم النادل لي، دون أن يبتسم (أحسه يفعل ذلك، وهو يدير رأسه عني). أما الطاهي الفيلسوف فسيبتسم من تصرف النادل الأخرق، الذي تجرأ فرفع بصره إليّ: إلى زبون جاء يطلب الإلفة والطعام!

خلف الستارة الفضية، ومن خلال النور الباهت لنهار «ليشيونة» الجميل، أقضي ساعات، منتظراً وجبتي، متطلعاً إلى أرجل المارة تعبر الطريق بلا استعجال. النادل اللطيف يقف سادراً بين الزبائن، وكأنه لا يشجعهم على الأكل، وإنما يحضهم على التفكير! على التفكير بمصير كروشهم التي ستمتلئ عاجلاً بما يحبون (وعاجلاً بالنسبة إليه هو ما بعد الظهر، كله).

أما الآخر، الذي وصفه «بيسوا» بدقة رائعة، فهو لا يتوقف عن الحركة الصامتة، مثل راهب بوذي يودع في آخر اليوم أساءه! حركة حميمة تملأ الجو بأنفاسه التي تتقطع بانتظام. لكنه يفكر بالنفس ويرجله الواقفتين، لا برأسه الذي يبدو بلا أوهام. سأكل وجبتي الحارة بهدوء متفرساً فيمن حولي، وبخاصة في وجه النادل الفموض: الوجه الذي يبدو عليه، وكأنه عانى المآسي، كلها، وعرف كل شيء في الحياة. لكان المعرفة تنبع من بين أصابعه التي

تتوي طراوة المأكّل والغضون؛ لابد أن يكون هو الملباخ المتقاني، نفسه، الذي وصفه بيسوا، وهو يراه يهبط، يوما بعد يوم، من قطار الأرياف الذي يحط الرحال فجرا على ضفاف «التاج»، قبل أن يفوص، هامقاً، في حي «بيكسا» الواطن.

سأتمتع بوقتني الطويل، نسيباً، للأكل، شاكرًا الباترون «باسكين»، الذي سمح لي بوقت غداء هادئ، قبل أن أصدق إلى الطابق الرابع في مصلحة الحسيات، بشارع «دوس دورا» دوريس». ولكنّ ما زال لديّ الوقت الكافي لأزور «لا روتوندا» (الدوّار)، حيث تمثال «الماركيز دو بومبال» الشهير، يهيم على الفضاء بأهبة ورهانة؛ سأحفه، قبل أن أودع نهار ليشبونة الجميل، لأستقبل ليلها الرائع!

في مقهى «فلور» بشارع «براتا»، في قلب الحي الواطن، أجلس مستقيماً، أتخلص، مؤقتاً، من سيطرة الفضاء عليّ، وعبر الواجهة الزجاجية المهادنة، أرى ابتسامات النساء اللسمر تطحن الوقت. ربح خفيفة تطير شعرهن، وأسنانهن البيض تلمع في الضوء اللخيف للنهار، دون أن يأبهن برغبات الناظرين.

في «فلور دي براتا» أرى النور يعبر الزجاج الشفاف بلطف. لا شيء يعكر صفاء النهار، هذه المرة: المحيط هادئ، ونهر التاج وديع، قبل «التاج»، بقليل، أصل ساحة التجارة التاريخية (براسا دي حوميرسا)، ألتصصها بالنظر، عن كثب: بشر وتلاوين، أضواء وأمواه. شواطئ يهرافئ، انتظار، انتظار مستمر لقادمين من بعيد، مزودين بهدايا ملونة بالأساطير.

عقدتني الحياة، كما يعقد الخياط آخر الخيط ولعقد الحياة سلامح وأفنانين. جالساً، في ساحة «بيدرو الرابع»، كالعادة، آخر النهار، أحسها تخلي في أعماقي مثل قدر أسي القديم، المصطلي ناراً. قدر النحاس الصدئ المغمم بحليب آخر اليوم. الحليب المعطر بروائح الرعي في هضبات الجزيرة: قرنفل بري، ودعج، وحيلوان.

التمثال المرمري ينتصب أمامي باختيال، خلفه تفرأصف الأبنية الحجرية الجميلة، مثل أبواب النسوة العابرات. ساحة «بيدرو الرابع» تلخص «ليشبونة» كلها. منها يبدأ حي «البيكسا» الواطن، وليلها ينتهي. وفيما بينها، وبين نهر «التاج»، تتوازي شوارع «بيسوا» الواحد لصق الآخر، مثل مسالك حجرية معدودة إلى النهر.

نحب المدن عندما نحس أننا نعرفها، أو نتعرف عليها، بسهولة. ونكره المدن التي نحس فيها بأننا غربان. و«ليشبونة» مدينة تحمل نفسها إليك، حتى لا تعود مضطراً إلى السير فيها لتراها بهاؤها يتجلى في أجساد نساها الممتلئات بالريج والخفور. منذ أن تطأها فذوب فيها، وكأنها الماء التي تشتهيها: ماء الحياة المنبجس من القلبين. كيف امتلأنا غروراً بأمانتنا- المدن التي نشأنا فيها- قبل أن ننذوق الأخرى؟ قبل أن نتعرف على مدن العالم المرمية على صفحات الكون؟ أي بؤس يعيشه الكائن ذو المدينة الواحدة، يا إلهي!

الثقافة العربية البانسة: ثقافة الرضيع من غير ذي أمه، هي التي تحول إلى التشدق والتعلق. وهي التي تسهل الإنحناء الوضع أمام المؤسسات، حتى ولو كانت دون قيمة تاريخية. وإلا كيف نفسر اجتماع «كبار المثقفين» العرب المعاصرين في جريدة واحدة، تصدرها، أو تساهم في إصدارها، أكبر دولة رجعية في العالم؟ وكل ذلك بحجة أنها مقروءة- مقروءة فقط! لكنهم ينسون أنهم «مقروءون- مرميون» رأساً، ولا أثر تاريخياً لما يتقنونوه كل يوم!

ما أثار هذه الزويزة العاتية في نفسي، هو صمود «بيسوا» العظيم الذي قبل أن يعيش مغموراً، دون أن يتنازل عن أهوائه، أو «يرتبها» ليعبدو «مقروء» كالأخريين الذين نسيناهم، حتى قبل أن نقرأ لهم سطوراً! هو الذي لم يفار «ليشبونة» طيلة حياته، ولم يبحث عن قارئ له، أبداً. قارؤه كان هو، نفسه، ومن ثم نحن، نحن العالم الكبير الذي لم يكن بأهل، ربما، أننا سنقرأه، ذات يوم. سنقرأه، دون أن نرسمه في سلال المهملات، كما هي الحال مع أكثر ما «يفرزه» المثقفون العرب اليوم، وفي مقدمتهم أنا. فالكتابة الحقيقية هي صيد الأحاسيس، ونحن ما زلنا نصيد ذباب الكلمات.

عند التقاء شارع «دوس دورادوريس» بشارع «سنشا جوستا»، التقى «يكازا أنتيكا دو بيسوا» (دار بيسوا القديمة). بناء عتيق، ذو طوابق خمسة، أجري اللون، مربع الشكل، على بعد مائة متر من «ساحة فيغييرا»، تحيط به الآن بكاكيز الباعة المتجولين، ولا أحد غيبي، في عصر ذلك اليوم، يقف ليشأله؛ ولكن، هل نبحت عن أحد (أو عن أثره) إلا إذا أجبنيها؟

في «ساحة فيغييرا»، تحت شمس الأصيل، أجلس، ذلك

اليوم، بالقرب من بائع الكرز. أسلم نفسي للشمس اللطيفة. أذعها تحمّني وأنا أتابع العابرين بصمت. لكن الغيوم السود التي ستجهم على الشمس بهمجية، ستثبت لي عبثية الأحاسيس، وهشاشتها. لكان تلك الغيوم الحاقدة تريد أن تنزع الشمس (ومن أنا بالنسبة لها؟) بأنها ليست سيدة الكون، وأن قهرها، ولو للحظات، أمر ممكن.

يفعل الغيوم الأسود تستظلم الساحة قليلاً. وسيلوّني وقت مفاجئ للظلال، وحده، بائع الكرز القتي يظل يثرثر مع السيدات الفاتحات أكياسهن، وهو يهيج لهن حباته المغسفة بحرقه. وفجأة، يتوقف عن الهيل، رافعاً، بصره إلى السماء، مستنشقاً نور الشمس الذي انبثق من تحت انقاض الغيم الذي تبعثر، للثقل.

في مقهى «سوزا»، في ساحة «بيدرو الرابع»، في قلب حي «بيكسا»، ستكرر جلساتي. أعود إليه باستمرار. أحيط نفسي بالعالم اللامتناهات الذي يؤمّه. صار لي فيه مقعد وفضاء، وانسابني فيه مشاعر ورعافات. فأنا ألف المدن من مقامها، وأنس إليها من البشر الذين يسكنونها، موقفاً أو باستمرار.

«ليشونة» لا تغير العدائية، ولا ينطلق منها شر الغربة. كل ما تعرفه من قبل، يتبخّر فيها، وكأنه لم يكن. صرت أنأف مع السادلين، وأنفاهم مع طباضي الأسماك، وكيالي الخضراوات، حتى الأحجار البيض التي ترصف شوارعها بدت ليّنة ولطيفة. وأنسأل: بفضل من كل هذا الإنسجام؟ أيمكن لكاتب آخر، أن «يسوّق» مدينته بمثل البراعة التي امتلكها «بيسوا»؟ ولم لا نعرف، نحن العرب (بإستثناء نجيب محفوظ) سن هذا «التضاد المبدع» مع المدن التي «عذبنا»؟ أية حصافة تجعلنا نتسابق لنمّ الأمكنة التي نشأنا فيها، دون أن نغفل أنفسنا بالبحث عن مزايها؟ على من يقع اللوم، إن لم يكن على «أسباب الأمكنة»، ومدصري التاريخ؟ لماذا لا أصمت الآن؟ لماذا لا أمشي قبل أن تسقط الشمس وراء جبال العمارات، ذات الألوان الغزيرة الطيف؟ لا أريد أن أرى الليل من الساحة، من فضاء المدينة المفتوح. أريد أن أتحمس فرح المساء، والمساء، دائماً، حزين.

أريد أن أمثلك «الإحساس القياسي» بالحياة» على حد تعبير «بيسوا»، ولو لمرة واحدة في حياتي. متمهلاً لأسير هذا الصباح، بادئاً «ليشونة» من الغرب، وفي رأسي تدور تعابير «بيسوا» عن المدينة التي كرهها إلى حد

المحبّة: في أول الفناء، تبدو ليشونة غافية مع أن حركتها لا تكف عن الاضطراب. اضطراب سيفسله مطر يوم بعيد. ضباب البحر القريب، وغمام نور «تاجو» بلونان الأفق يشفق حزين. شفق على حافة الغسق. الغريب في الأمر، أن المدينة تبدو وكأنها قارة مستقلة عن بقية العالم، وأناسها كذلك.

هأنذا، أخيراً، في «الروتوندا»، حيث تمثال «الماركيز دي بومبال»، يقف ماسكاً بلهدة الأسد الجائم عند قدميه. رذاذ خفيف يدغدغ الفضاء الليشوني، دون أن يبلل أحداً، لا بد أن يكون هو، نفسه، المطر الذي «دمر» بيسوا، ذات يوم: المطر الفاتر، الصامت، البطيء الوقع، الذي لا يعبر عن أية حالة، ولا يخيف الناس. مطر قديمي، المدينة، كلها، تغدو ألحوبة بين حبيباته التي لا تكاد تحس. في المطر الذي يكرمه بيسوا، تتغير ألوان المدينة، وتنشق هيشات نسانها، وتنتسارح المسيقان في المسين ليشونة الواقة من نفسها، والمكتفية بتاريخها الاستعماري العريق، تبدو متلججة تحت هذا المطر الخفيف:

تحت تمثال الماركيز «دي بومبال»، الذي لم يزره «طباخ» بيسوا، رغم مرور أربعين عاماً على وجوده في ليشونة: بشر وخيول، ظهور ونسوة عاريات، رجال عضال، يجرون أحصنة محملة بالبضائع والصناديق. يقودهم رجل يحمل عصا طويلة، أمراً بإيهام بالوصول قبل أن ينقطع المطر. ومن حركة الجر الوئيدة، التي تتميز بها مخلوقات التمثال الجميل، يبدو هؤلاء الرجال وكأنهم قادمون من الآفاق، محملين بثروات لا تحصى. من أي القارات عاد هؤلاء المغامرون، وكيف تسنى لهم كل هذه الفنائم والأفضاء؟ فوقهم، أعلى منهم بكثير، يقف الماركيز بأبهة، حاضناً أسده المروض، وكأنه يطمئنهم، بعد غيابهم الطويل، على حالة البلاد.

المطر يزداد حدة، وأنا لا أبرح مكاني العاري في الساحة البيضاء، الساحة، نفسها، التي درت فيها كثيراً، «برفتها»، منذ سنوات، دون أن يشغل فكري بعدها المتفافينقي، هذا! وإني لأتسأل اليوم: لولا «بيسوا» أكنت أرى الآن ما أراه؟ من ملجأ إلى ملجأ أغافل المطر وأمشي. أمشي «فينيدا دي لهرديادي» (شارع الحرية)، كله، أخيراً أصل شارع «الكسندر الهرقلاني»؛ وأنسأل بتوجس: من هو هذا «الهرقلاني»؟ لا بد أن يكون كاناً بلا أهمية، رغم اسمه الكبير، وإلا لذكره

«بيسوا» بسطر.

برغم المطر الرذاذي أتابع السير حتى «مطعمي» الصغير الخائل في أعماق الشارع العتيق. النادل الصامت، إياه، سيدلني على «طاولتي» المهيأة لأكل واحد، والمحشورة في الزاوية الممتعة منه، حيث كان يقبع «بيسوا» خافئاً وأنيقاً. نادل يثير ولا يتكلم. يشبه، بتعابيرهِ العسكرية، فيلسوفاً ملّ من نثر حكمته على الخلق معه، ومنه، أدرك البعد المأساوي للكائن: بعد النهاية المعروفة مسبقاً في الحياة. وهي كذلك لشدة ابتذالها. إنه في الخمسين، وهو يدرك، تماماً، ما سيؤول إليه في الثمانين. أقرأ هذا في وجهه وعينه. إن طلبت كثيراً فهو حزين، وإن طلبت قليلاً فهو كذلك. وتصور أنه لن يتذمر حتى ولو لم تطلب شيئاً. أتكون تلك هي حكمة البحار القديم الذي لا تثيره إلا أمواج الرغبة العاتية، ولا شيء يخيفه غير هدوء الآخرين. ألا يمكن أن تكون الحياة، في النهاية، صفحة من أثير بلا ارتجاج؟ لماذا أريده أن يمتلئ اضطراباً، هو الآخر، وهو بين جدران، وصحونه ملأى بالبخار. هاموذاً يحمل إليّ قدره لأرى ما فيه، قبل أن يفرقني بمحتواه، فهو يكره الدفعة إن لم تكن علنية.

يلبد الحمام تحت المطر، مثل زرايزر «الجزيرة» في عواصف الربيع، تلك التي كانت تلجأ إلى المزابل القريبة من الدور، حائمة حول الفخاخ التي نصبناها لها. ليشبونة تحول إلى سيل، ووجهها الكتيب صار غامضاً ومهيّباً. وأكاد أفهم ما يقوله بيسوا عن المطر، وهو من نافذته العالية، يضع رأسه باستسلام تحت قطراته «مثل من يضع رأسه تحت مقصلة الحياة».

المطر، هنا، لا يغسل شيئاً، وإنما، هو نفسه، يغسل بالفضاء. يلامس أجساد المدينة برصانة، وكأنه يريد أن يؤكد لها أنها، دائماً، تحت رحمة المائتة. ولذا يظل الناس يمشون تحت بهوده، وكأنهم الغوا أن يبتلوا به، منذ الولادة. وفي النهاية، لم على الكائن أن يشعر بالأسف من جراء مطر عابر، مثل رغبة مكبوتة تنهمر، فجأة، وتغيّب.

من ساحة «بيدرو الرابع» حتى ساحة «لارجو ترينداد كولومبو»، على الهضبة المقابلة، أصعد آلاف الدرجات، وأصبحت لأفهمها. أمر بعشش وقصور. يكائنات تحوم مثل الطيور الضالة في فضاء تطوّه لأول مرة. عما تبحث هذه الوجوه المحتقة بالشفغ؟

في أعلى الهضبة، الأبخية ذات الواجهات الفسيفسائية الكثيرة الألوان، تنبئ عن القرون الأولى. في أية أزمنة بنيت هذه الأحقاف؟ ومنّ بناها غير رجال تأكلهم نار احتواء الكون؟ العالم المنثور هنا لا يخص المدى، وإنما التاريخ. تاريخ ما وراء البحار الغابر الصمت المهيب المتبقي حولها هو وحده الشاهد على عظمة الإنكار. إنكار تاريخ نحن جزء منه، شئنا أم أبينا (أه! ما أتعب العبارة)!

اليوم الأخير في ليشبونة. أقفل على عواطفي الباب، وأسدل الستار على انفعالاتي. أريد أن أمشيها بهدوء. أن أراها، وكأنني لا أحد. لكن اليوم الأخير هو كاليوم الأول، لا هدنة فيه. إنه اليوم الذي تفرق فيه أحراس الفرقة التي قد تكون أبدية. أية حماقة تريد تحديدي في هذه اللحظات الطافحة بالمر؟ لماذا لا أبحث في جسد المدينة عن المناثر والضايف؟ لعلّ «بيسوا» الذي عاش في الحي الواطن، منها، لم يعرفها إلا كما يعرف النائم فراشه. ولذا كانت حياته ملوثة بالعبث والخوف. الخوف من أن يستهزئ، ذات يوم، في خضمّ العدم، العدم الذي كان يعيشه، صاحباً، كل يوم.

حتى يهدأ المطر الذلول، أختبئ في عالي الكون، في إحدى سفاور الهضبة المقابلة للقلعة. في الحضيض يخنس «البكيسا»: كيف قضى «بيسوا» عمره الطويل في أرض واطقة مثل هذه، وهو لا يرى إلا الأعالي: أعالي الذات التي احتقرت كل شيء؟ ولم يختبئ العربي المتقف (وغيره) في ذاته، ولا يعود يرى حتى الجبال؛ لأنه فقد سقايته على أحاسيسه، على نزعاته وأهوائه، واستسلم، نهائياً، «لسلطته» التي لا تغمره إلا بالإحتقار، فلم يعد يعرف من هو ولا أين يكون؟

الآن، أريد أن أتجاوز هذا كله، وأن أرى المدينة. مدينتي الداخلية قبل أن تنهدم فوق رأسي. وفي هذه الحال، حتى مقولة «علي وعلى أعدائي، يارب» لن تقيد شيئاً، فأعدائي، منذ وعيت أسبابي، هم أنا.

أريد أن أنتفضّس هواء المدينة الممطر، وأن أرتعش مثل عصافيرها المرتجفة، تحت ضوء الشمس البليل، في ساحة «بيدرو الرابع» دون أن تأبه بأقدام المارة، حولها. أريد أن أرى، وأن أرى، لعلّ الرؤية تتحول، ذات يوم، إلى وعي، أي عزاء لنا، نحن العرب الغائعين، سوى الإغتسال من وحول نواتنا بمرائي الغير. للجنة!

أخت المحتضرين

وليد معماري *

مناذاته بها، هي كلمة جدو. وفي غمرة محاولات يائسة لتعليم أحفاده بضع كلمات عربية، أدرك أن مرض الربو هو الذي جعل الأحفاد يتعلمون أنصاف كلمات، فتوقف عن هذه المحاولات الفاشلة، لأنها كانت تقضي إلى لغة هجينة ومركبة.

وتوهم عمي أن إصلاح مثل هذا الخلل ممكن بعلاج أسبابه.. وأكد أنه ما إن يتدارك ربوه اللعين، ستصبح لديه القدرة على إعادة السنة الأحفاد إلى لغة أجدادهم.. تلك اللغة التي كاد هو نفسه ينساها..

أما أطباء بوينس آيريس فقد نصحوه بالعودة إلى وطنه، لأن هواء الوطن الجاف هو الكفيل بطرد نوبات الربو لديه.. فبعض أنواع الربو تسببه جراثيمة الحنين.. وحينئذ كان دنأ مترعاً بخمرة الشوق..

لم يصدق النصيحة.. فقد كان صاحب مجلة يسارية، كما سبق وقلت، لكنه رأى بقلبه وعينه، كيف أن ديدة استيقظت ذات صباح.. وراحت تمارس بعض تمارينها الرياضية.. فيما نبهها عمي إلى أن تمارين هذا الصباح تعانز بعنف غير مألوف..

تابعت تمارينها، وقالت: إنما أحاول طرد فيروسات الانشلاء إلى الأرض التي ولدت فوقها، تلك التي غزت روحي مثل مرض لا يقاوم.. كأن قمر مشفرة تفتت لمحا، وتغلغل في دمي..

بعد الظهر صنعت زوجة عمي كعكة لها أجنحة ملائكة.. وقالت للعائلة المجتمعة على مائدة أول الليل، بلغة عربية.. ولكنة لبنانية رفيعة، لم يعد عليها الأبناء.. الأبناء الذين يتقنون لغة الكوستيجا جيداً: هذه الكعكة، يا أولاد، اسمها كعكة الحنين، كلوها، بالهناء والشفاء.. ولكن اتركوا لي حصتي.. وأيقظوني في الصباح، حين تختفي حلالة الكعكة من أفواهكم..

وقد حاول عمي، والأولاد، إيقاظ دبيعة في الموعد الذي حددته.. لكنها لم تستيقظ أبداً.. وبقيت حصتها تتعفن في برد القرية..

ومنذ اللحظة التي أغمضت فيها دبيعة عينها إلى الأبد.. راح

أعرف الحنين من التجربة التي مرت بعمي الراحل رضوان.. عمي، الذي غادر البلاد مغترباً..

بداية، إلى تلك الدولة التي كان اسمها برتوريا.. ثم صار اسمها جمهورية جنوب أفريقيا.. وعاد.. ثم عاود الاغتراب إلى سيراليون.. وفي سيراليون تعرف إلى فتاة لبنانية تدعى ودبعة، تعيش في كنف خالها تاجر السجاد الأصهباني.. وقد أحبها، وخطبها من خالها.. فوافق الاثنان.. البنات وخالها على الخطبة.. لكن الخطيبة، اشتراطت، وأصررت، أن تكون مراسم العرس في لبنان حيث يعيش والداها.. بالتحديد، في بلدة مشفرة.. التي لم يكن يعرف أحد في تلك الأزمان، أن لمشفرة قمرًا يطلع في مطالع الصيف عند الأفق، يكاد الناظر إليه يحسب أن بالإمكان إمساكه من أذنيه.. وإخضاعه لعملية ترويض، تجعل منه سراجاً دائم الاشتعال في ليالي الشتاء المعتمة..

وقد شهدت مشفرة، بحضور لائق من قمرها.. وبمباركة من خوريها أبي فانوس، الذي صدف أنه كان شريكاً لعمي في رحلاته المدرسية أيام الطفولة، وأيام الدراسة الابتدائية، حتى السرتفكا الفرنسية، عرساً تميز بدبكتة الفريدة، ذات النسق الواحد الممتد على شكل إهليلجي غير مكتمل، ولمسافة ثلاثة كيلو مترات، باتجاه القمر..

قضى عمي، وعروسه، ما يسمى بشهر العسل، في غرفة مستأجرة في الجانب الشمالي لأحد فروع نهر بردى، في منطقة تدعى الزبلطاني، وبعد أن أنجب ولدين، وأصدر مجلة يسارية الهوى، ادعى أن جلد له يد يحتمل قرص البعوض الدمشقي.. في زمن لم تكن المبيدات قد اكتشفت فيه.. ولهذا غادر، مع عائلته، بعد موافقة من زوجته ودبعة، إلى الأرجنتين.. وقد اكتشفت ودبعة أن المسافة بين دمشق وبوينس آيريس ليست أبعد من دمشق إلى مشفرة قياساً على الحنين..

باختصار، كانت تلك آخر هجرات عمي.. ولم يعد إلا حين صار جداً لأطفال لا يتقنون من العربية إلا كلمة أسر على

* قاص من سوريا

عشر.. وهي، كما أعلن الطبيب، لن تتعامل من الآن وحتى نهاية العمر إلا مع المحسوس..

ها هي معه، مثل قطة اليفة، أو مثل ورقة مغطاة بحبر الكلمات في مذكراته الطويلة.. وها هو يعود وحيداً، وحيداً حتى النخاع، مع أوراق مذكراته.. ومعها ورقة إضافية معنونة باسم أمينة.. مبحراً على ظهر سفينة.. لأن أياً من شركات الطيران قبلت الاعتراف بالكراكتين التي ضمت المنكرات على أنها جزء من روحه.. والروح، حسب احتجاجاته، لا وزن لها.. إذاً.. لا بد أن سنة ملايين وسبعمئة ألف، ومائتين وأربعة أسطر، ونصف السطر كان يجب أن تعفى من شرط الوزن.. وهذا ما لم يحدث..

وأما البحر فكان رحيماً، ومنصفاً.. وأما ريان السفينة، فكان متحدرًا من جدة عربية.. ولهذا كان يأتي كل مساء.. يسند جذعه الضخم على الكراكتين.. ويروح يستمع إلى حكايات الرجل العربي.. مستمتعاً، لا بالحكايات.. بل بإيقاع صوت الجدة المنبعث من حنجرة عربية.. ولكي ينتهي الريان من سماع كل الحكايات، كان عليه أن يطوف بسفينته بحار العالم سبع سنين.. وهذا لم يكن في مصلحة عمي لأن ريح البحر المالح فاقم من حالة الربو لديه.. ولهذا مر الريان بسفينته من رأس الرجاء الصالح لمرّة واحدة.. رحمة بالرجل العربي الذي ضاقت أنفاسه كثيراً عند خط الاستواء..

انتهت الرحلة في ميناء بيروت.. وقبل أن تتأقداً عمي اليابسة، التفت إلى البحر.. وأعطاه اصبعه بما يعني: هذه لك.. لقد وصلت حياً أيها المالح القدر..

ولم يهرج على مشفرة.. قرية زوجته وديعة.. ليس من قلة وفاء.. بل لأن شوقه للاقتراب من تخوم الحياة.. ومن جفاف رياح الصحراء المشبعة بالأوكسجين كان أكبر من أن يفكر في الوفاء للأموال..

مضى سريعاً إلى دمشق في سيارة شاحنة.. بسبب كراكتيه اللعينة.. وكان عليه أن يعبر الحدود بقوة الشوق.. ملاحظاً أن أحداً من العائلة لم يكن في استقباله عند وصوله إلى الشرق.. ومدركاً في الآن ذاته أن سبب هذا الخلل مرده إلى التدني المزري للعملة الأرجنتينية.. وإلى أن أحداً لم يأخذ أمر عودته حياً على محمل الجد..

عمي رضوان يجمع أشياءه في علب كرتونية..

جميع اليناطيل التي ارتداها في مغتربه.. وكان عددها يقارب الألف بنطال.. وقمصانه الفاخرة، ذات الأزوار المنحوتة بأيدي ماهرة من أصداف البحر.. ويذا في استعداده لرحلة العودة، كما لو كان يعد العدة لرحيل أبدي، شبيه بما فعلته زوجته.. لم يكن قد استوعب رحيلها بشكل منطقي.. وعلى الأغلب ظن أنه سيلقاه، حين يصل إلى البلاد الأم، مستلقية تنفخره على رمال الشاطئ الشرقي للبحر الأبيض المتوسط..

ولأن كلماته المكتوبة بخط عربي فوق أوراق سمراء فاقت كل حدود الكراكتين.. وبسبب الزغب المنبعث من الأوراق المكررة الصنع.. راحت أنفاس العم تضيق، وتضيق.. ووصل به الأمر إلى الاعتقاد القاطع بأن أوكسجين البلاد الغربية عنه أضفى ضيقاً عليه..

ولهذا اتكا فوق أوراقه ونام.. فيما اعتقد ولده وابنتاه أن أباهم مات..

استيقظ في مشفى سانتا فاتيما.. وكان ما يزال مختنقاً برائحة الأوراق، ورائحة الكرتون.. ومع ذلك استطاع أن يصرخ.. ربما بفضل نكهة الأحرف العربية، فور صمخته.. أين وديعة؟

وبفسوة بالغة قالت له البنت الكبرى.. ماتت..

لكنه لم يشأ سماع الكلمة المشتقة من الفناء.. وأرهف سمعه لتصبح بسيط همس به لبنة: عادت! قرر الأب بصيغة السؤال.. إلى مشفرة؟..

وقبل أن يجيب الابن، تقدم الطبيب مقدماً تعازيه الحارة بلغة الكوستيجا النقية.. لغة أهالي كاستالونا.. ولحظة شد الطبيب بكتلات يديه على يد عمي.. أدرك العم أن وديعة صارت في العالم الذي لا عودة منه.. وأدرك أيضاً أن القطارات، في هذه البلاد الغربية، لا تحتفظ برائحة المسافرين.. فزاد هذا في إصراره على العودة.. حينئذ إلى موجات بحر تستعيد ذكرى السابحين..

ودع أولاده، تاركاً إياهم يربطون بالكوستيجا، ويشتمون زوجاتهم بالعربية.. ما عدا ابنته ماريلا.. لأن ماريلا، رغم بلوغها الأربعين، لم تكن قادرة على استيعاب الكلمات المجردة، من مثل.. الغربية.. الوطن.. العودة.. الموت.. الشوق.. منذ أن شفيت من الحمى الدماغية بعيد عيد ميلادها الثاني

توقفت الشاحنة عند مدخل بيت أخته، وكان طبيعياً أن تستقبله الأخت بفرح وشوق ودموع، ولكن دون زغاريد. بغض النظر عن منظر الكراطين التي أثارت غيرة الجيران.. واحترارت الأخت أين ستضع مثل هذه الثروة، سوى أن تودعها في مخزن قبو، تعود ملكيته لصاحب الدار.. وهذا المخزن كان الملكية الوحيدة المتبقية للمالك في داره، كي يبقى حجة له من أجل الاحتفاظ بمفتاح للدار، بعد أن نهالت أجرة الغرف إلى حدود مزرية لا تساوي ثمن مفاتيحها.. ووافق الرجل المفجوع على أن للكراطين تحوي أشياء ثمينة..

وللأسف لم يكن في الكراطين سوى بناطيل بطل استخدامها.. وكلام لا يساوي في سوق الصيرفة فلساً واحداً.. والأرجح أن المالك كان يقدر، بحس تجاري عال، أن هذا الرجل العائد بكل هذه الملايين من الكلمات، وقد قطع بها محيطات ويحار، لا بد أنها تساوي شيئاً.. فقال مستجدياً عمتي: اعطني حفنة من هذه الأوراق..

وفهما عمي كان يأخذ قسطاً من راحة القيلولة، أخذت عمتي كومة من الأوراق من أقرب كرتونة إلى يدها.. ودفعت بها إلى الرجل..

ومن حسن الحظ أنني، بعد عشر سنوات من موت عمي، سأقع على هذه الأوراق معروضة على رصيف يدعى سوق الحرامية، مع رجل له لحية مهملة.. عرضت عليه بيعها.. فرفض.. وقال بإيحاء: هذه الأوراق ليست للبيع.. بل هي لاجتلاب الزبائن..

وبعد مباحثات مريرة، رضي الرجل تأجيري إياها، شرط أن تظل المخطوطة تحت ناظره.. وسامني طالباً خمسين ليرة أجراً لكل ساعة قراءة.. وإذ أبدت رغبتي في نسخها، ضاعف الأجر..

وصرخت بالرجل.. هذه الأوراق كتبها عمي.. هذا خطه.. وهذه أوراقه..

هز رأسه بكسل متقن، وقال: أعرف.. لقد انتظرت قدومك عشرين سنة.. ولهذا الانتظار ثمنه..

صمت.. ثم أغلق عينيه، ونام.. وكان علي أن أمزه بقوة كي يستيقظ.. فتح عيناً.. وأبقى الأخرى مغلقة.. وحرّج: عمك رضوان.. أليس كذلك؟..

أجبت: أي والله.. رضوان عمي..

فصر بكف حنونة على الأوراق.. وقال: وطنت قدمي الأرخنتينا أنا وعمك في لحظة واحدة.. وعدنا فوق سفينة واحدة.. وفي طريق العودة، هبت عاصفة قوية، كانت ستودي بنا، وبالكراطين، وبعمك، وبالقبطان المهورس بإيقاع حكايات الجدة.. وفي تلك اللحظات عرضت على عمك بيعي كراطينه.. لكنه رفض..

سألت: لا بد أنك كنت تحمل ثروة كبيرة.. هز رأسه، وهذه المرة هزه بأسى وخيبة: نعم.. كبيرة.. كنت سأعود بها إلى حيفا.. لولا أنني التقيت واحداً من أبناء مدينتي، قال لي: لا تذهب إلى حيفا.. فعاثلك ليست هناك.. لقد رحلت..

— وأين أجهأ؟..

— تحت خيمة في أي صحراء من صحارى الوطن المتسع.. وبقيت في بيروت أحاول معالجة الشوق إلى أهلي الضائعين.. وأبعت برسائل دامعة عبر كل برامج الإذاعات العربية.. تلك التي كانت تبدأ، وتنتهي بنشيد: «وسلامي لكم يا أهل الأرض المحتلة.. يا مزارعين بمنزلكم»..

وفهما كنت أنتظر الجواب، ضعت في مواخير المدينة..

مذكرات العم المستأجرة،

يوم الأحد ١٣/ ١١/ ١٩٤١

جاءت أمينة.. وقبل أن تجيء.. كاد قلبي ينفطر من انتظارها.. ها هي تقترب.. تلبس فستاناً أزرق بلون سماء أيلولية بلا غيوم.. وكانت لها صفيرتان، لم يستطع المنديل الأرجواني حبسهما.. فقطايرتا حول كتفها مثل يمامتين من قلق..

لم تسلم.. واكتفت بإبتسامة شاحبة ودودة شعت للحظة قصيرة من طرف شفيتها.. وكان علي أن أملاً فراغ الجفاف.. أخرجت دفترًا من جيبي، وبحثت أقرأ لها قصائد لعشاق يانسين.. وأدس لها بين الفينة والفينة أبياتاً كتبتها لها.. وكانت تستمع مبهورة إلى الأبيات، إلا حين أصل إلى مكتوبات نفسي، ورسائل قلبي إليها، فتطرق، وتروح تبث في تراب الحديقة برأس حذاتها.. وترسم على الأرض خرائط لأفكار معقدة..

— أراك غداً؟..

هزت رأسها نفيماً لمرة واحدة.. وإيجاباً لمرة أخرى.. ثم مضت.. وبقي الشعراء بين يدي مشتاقين للمسمة لم تكن تسمح بها قوانين الحديقة..

مع الصيدلي.. كان يركض خلفها.. بالأحرى خلف فتاة بلا منديل.. ولا جرائل تحت المنديل..

الثلاثة / ٢٩ / ٧

لم أمر منذ سنتين.. كنت منشغلاً بكتابة قصائد لا قوافي لها.. قصائد تشبه أوراق الصفصاف..

٨ / ٣٠

أمنية لا تأتي.. وأملها لا تموت.. وثمة حنين للرحيل إلى جزر تذيب جراح القلب بوهج شمسها.. وتمط جبال العشق ببعدها إلى درجة التمزق.. ها أنا أرحل إلى سيراويون.. وسأعود منها إلى مشغرة ذات القمر العجيب، مع وديعة التي ستصبح زوجتي..

كانت أمنيّة قد نامت في أعماق القلب والذاكرة.. مثلما نامت خطاً مسطوراً بقلم غير قابل للمحو، في دفاتر تاجر يهودي عتيق..

رسالة من الأخت الحثونة،

أخي رضوان.. ماتت أم أمنيّة قبل سنتين.. وأما أمنيّة التي صار لديها خبرة واسعة في مداراة المحتضرين، فقد احترفت هذه المهنة.. وصارت تعرف في جميع أنحاء المدينة باسم «أخت المحتضرين».. وهي تحاول ألا تذكر.. وحين كان خالك يحضر، كانت هي تتابع مراحل احتضاره الطويلة وسألتها عن عمدها هل تذكرين أخي رضوان؟ نظرت إلي بشذر، وعنفقتي، وقالت: هل ترين الوقت مناسباً لمثل هذا السؤال؟!!

ها هو عمي يرقد الآن في غرفة حقيرة.. متمدداً على فراش قدر.. يغطي ببطاطين وسخة ومهترئة.. يفتح عينيه متذكراً كل أوجاع الغربة.. ويسأل عن كراتين مذكراته.. وعن سيرت عشرة آلاف بنطال عادت معه من الأرختينا..

تقول له المرأة التي تعاني السهر عليه ليل نهار: اطمئن.. أنا سأرتب كل الأمور التالية.. يمسك بيد وأمنة يدها.. بالأحرى هي تقرب يدها من يده كي يمسكها..

يقول لها عمي بثقة لا يرقى إليها الشك: إني أحضر.. أليس كذلك؟

تهز رأسها نفيّاً.. وتبكي..

ثم تبكي..

عمراً ضاع في حضرة المحتضرين..

يوم الإثنين ١٤ / ١١

لم تأت.. وكان وقتي فارغاً مثل جوف قصبة مرت عليها أصباغ جافة كثيرة.. أصباغ بعدد الشهور التي طلعت بها أمنيّة مطراً على حقولي المجذبة.

يوم الثلاثاء ١٥ / ١١

جئت إلى الحديقة مبكراً أنتظر أمنيّة.. فوجدتها بانتظاري.. فسلطتها الأزرق ذاته.. وجذبلتها النافرتان من المنديل.. وكانت الضفيريّتان تنسدلان بسكينة وحزن.. وأما رأس هذا فلم يرسم أية أقمار على التراب.. كأنما جاءت غيوم، وغطت كل كواكب السماء..

قلت: لا بد أنك يا أمنيّة تدرकिन أني أحبك.. وشياطين جهنم غير قادرة أن تفرق بيني وبينك.. ردت: أدرك.

أضفت، بعد سنة من الصمت: وأستوعب أن أمك مريضة.. وأنها بحاجة لك.. لكن الحياة للأتين، وليست للذين صارت بحوزتهم جوازات سفر قطعية للرحيل.. ساد هدوء قدسي.. حتى أن أوراق الشجر فوقنا، ومن حولنا، كفت عن الحركة..

وحين تحركت أول ورقة في الشجر، كان حفيظها منسجماً بشكل هرموني مع صوت أمنيّة - يا رضوان أمنيّة تحضر.

ثم انهمرت دموع من عينين مشرقيتين.. كأنها مياه من صخر شحيح.

الأربعاء ١٦ / ١١

أمنيّة لم تأت اليوم.. كانت أشجار الحديقة حزينة.. وقد سقطت ورقة صفراء فوق رأسي.. ومر مقسول.. وقال: من مال الله.. فأعطيته الورقة..

الخميس ١٧ / ١١

أنا الحديقة.. مرت شمس فوق أشجاري.. وفي شتاءين متتاليين أبقيت أوراق الأشجار خضراء.. ولم يمر.. السبت ١٩ / ٢ / ١٩٤٢

مررت اليوم من جارة أمنيّة.. للمرة الألف أمر.. أقف تحت نوافذ بيتها منتظراً صرخة الفجعة

الأحد ٢٩ / ٤

لم أمر منذ شهر.. اليوم رأيتها وهي تضرب الأرض بإيقاعات قبقاب خشبي نحو الصيدلية التي في زاوية الحارة.. ثم تعود

منذ أن مات الصبي وهي تحكي قصته كل مائة يوم عندما امتلأت غرف الشقة بمياه المجاري، تقلصت وجوه الجميع تقلصات الذنب المعشق بالهم الثقيل. وجاء الصوت الحاد أمرا إياه بنزح المياه على الفور. الصوت الذي لن ينساه جميع من حبسوا في الغرفة القصية التي تطل على ممر مظلم امتلكته القطط والفئران، لتعيش في سلام دائم.

والصبي أراد منذ البداية أن ينزح المياه، لذلك سرعان ما نسي ذلك الصوت الرنان لتلك المرأة القصيرة البدينة وعندما التفت أصابعه العشرة حول عصا المسحة جاءت البجعات السبع، تشفط المياه الرمادية، واللقاق العشرة تعب المياه السوداء.. والمرأة البدينة دحرجت عشر خوخات في طريق ممسحته.

والصبي أراد منذ البداية أن ينزح المياه الداكنة، لذلك هرست ممسحته البجعات السبع. واللقاق العشرة والخوخات العشر. وحين صرخ جميع من انحبس في الغرفة القصية التي تطل على الممر المظلم انفتحت مخه من الخلف فنقا بلغ عمقه سنتيمترا واحدا وطوله سنتيمترا واحدا. حينئذ اهترأت ممسحته، ولكنه أراد منذ البدء أن ينزح المياه. فربت على كتف حبيبته وخرج من سيارتها. وعندما وصل إلى الناصية رأى قافلة من البشر الذين يرتدون جلابيب رمادية تتلاشى مع الأصفر.. لكنه أراد منذ البداية أن ينزح المياه.

فعرف أنها قافلته. ولما أخذت المياه تشكل دوامات سريعة، أدرك أن سبب البقع الخضراء هو انفراط عقد المرأة القصيرة البدينة عندما فقدت نبرتها الحادة.. لكنه أراد منذ البداية أن ينزح المياه.

فاحتمال أن يخرج المحبوسون في الغرفة القصية التي تطل على الممر المظلم احتمال يتردد همسا بين جنبات الأصفر حينئذ، سيعود للقطط والفئران الهدوء الذي افتقدوه منذ دوى انفتاح مخه بين أرجاء كل الممرات المظلمة ولكنه أراد منذ البداية أن ينزح.

* قاصة من مصر

جماليات العزلة

محمد القيسي *

لأول مرة، أحب بورخيس عميقاً، ورأى فيه عبقرية عظيمة، مثلما أحب الكتابة، فأعطى هذه التحفة الفنية الراقية.

ظل الكاتب مأسوراً بهذه المناخات الإلهية، ما بين جحيم دانتي وفردوسه، وغنائيات ريلكه الكابية، إلى عوالم من العظمة والعبقرية يرصدها بارنستون من بورخيس وعنه، ظل يجوس هذه الأكوان جاهداً في التخلص من تأثيراتها، إلى أن أنجز جنازه المبلل بكأبات سنينه الخمس الأخيرة، بعد ذلك أفضى إلى فراغ عميم.

رقم الكاتب مؤلفه الجديد على جهازه، وأعاد قراءته ثانية، فزاد حزنه، كان حزنه هذه المرة غريباً، يموج بتناقضات شتى، ثمة رضا ما وفرح بما فعل، فنعت حزنه هذا بالحنن السعيد، مثلما أحس برعشة خوف ما تعتربه كلما وقعت عيناه على مخطوطه هذا، ولم يعرف لهذا الخوف مبعثاً، لكانه يقدم على الكتابة، ويجربها للمرة الأولى، ولعله فكر في الموت، وتصور أن يكون هذا الجناز مؤلفه الأخير.

كان المساء نسيماً رائقاً، ورأى أن يكافئ نفسه، بأن يفك عزلته، ويمشي إلى المقهى، ونوى أن يتناول عشاءه في الخارج.

تمّ للكاتب ذلك، ورأى إلى المدينة، والمدينة هنا هي المسافة الممتدة ما بين باب البناية التي يسكن، حتى باب المقهى الذي يجلس، وأحس كما لو أنه يراها لأول مرة، كانت الشوارع نظيفة، والناس يمشون، وكان وحده في زاوية المقهى يتأمل، ويشرد في الأشياء، لم يحمل كتاباً أو مجلة، كما لم يصطحب كعادته حقيبتة البنية الملائمة له، هكذا رأى نفسه عاطلاً، إلا من شغل البصر والتأمل.

مشى الليل، ومشى الكاتب إلى غرفته، لا شغل له غير مخطوطه الجديد، أعاد قراءة الجناز، بكل بعض الكلمات، وأضاف إليه أخرى، ورأى أن حزنه يستحيل من جديد، فأحب عمله هذا، ثم خاف منه، ولم يذم تلك الليلة.

ظهيرة الثالث من آب الساخنة، أنهى الكاتب مخطوطاً جديداً وأعطاه هذا العنوان الطويل «جناز تذكاري لليالي الألف جوار بيتك» ولم يكن جديده هذا الانتاج عزلته التي دفع نفسه إليها دفعا، بفعل الأشياء المائلة التي يراها في المحيط وخارج المحيط، ونفرت من الجو العام، الثقافي منه خاصة، فلم يعد يغادر البيت، أو يتصل بأحد، إنه حسب في آخر بعض المساءات يمر إلى مقهى قريب، يأخذ قهوته المرة وحده، يقرأ أو يكتب، ليعود آخر الليل راجلاً، تحت ضوء قمر ليل، محفوفاً، بأضواء شوارع خالية من العابرين، وكان في عزلته هذه قد أوغل في أكثر من عمل قرائي، متووعاً ما بين ثلاثة أسماء: دانتي في مخطوط «الكوميديا الإلهية» من ترجمة كاظم جهاد مع مقدمة هي دراسة موسعة عن شغل دانتي وانشغالات الآخرين به نقاداً وشعراء، كان الناشئ، من باب الصداقة، طلب منه الإطلاع على المخطوط وقراءته قبل الشروع في طباعته، الثاني كان مختارات ضخمة من أشعار رايش ماريا ريلكه، صدرت حديثاً عن المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة، وكان لهذه المختارات فعلها في نفسه، خاصة «المرائي والسونيئات» منها، مما جعله يرى إلى جماليات العزلة، وأن يمدحها، هي التي تضعه في خضم هذه الاعتمالات والعذابات التي عاشها بعض أسلافه المحبين إليه، أما الثالث فكان كتاب مذكرات للأمريكي ويليس بارنستون، تحت عنوان: «بورخيس. مساء عادي في بوينس آيرس»، ورأى أن ما من كتاب على مدى السنوات القليلة الماضية أمدّه بالمتعة والجمال والمعرفة كما هذا الكتاب الفائق، وأن ما من دراسة أو كتاب سابق عرفه وحبيه ببورخيس، بما فيها كتابات بورخيس نفسه، كما فعل كتاب بارنستون هذا، ورأى أن الحب يبدع أجمل الكتب، فهذا الكاتب الأمريكي الذي يقرأ له

* شاعر من فلسطين

كان يعرف أنه سيقضي الأيام التالية متفرغاً لهذا المخطوط، قراءة وإعادة قراءة في كل الأوقات، فبعد أن يستيقظ من نومه صباحاً، سيفصل وجهه ويجلس إليه مع فنجان القهوة، وسيدخن سجاثر كثيرة، قبل إبطاره، ويكون إنذاك قد كَوّن انطباعاً ما حول ما كتب، في الظهيرة سيتكرر ذلك، ويرى إلى اختلاف المناخ وأثره في القراءة، مثلما يرى إلى درجة تأثير المخطوط فيه، وسوف يطول سهره مقبلاً مخطوطه داخله، وبين يديه على كافة الجهات، سيقراء كاملاً، من السطر الأول حتى السطر الأخير فيه، وسيقرأ مرة أخرى بادناً من الوسط كيفما اتفق، وثالثة سيقراء من نهاياته، ويكرر هذه القراءات من جديد، وسوف يتألم طويلاً عند مفردة ما، أو تركيب لغوي شك فيه، أو رغب في تغييره بمفردة أخرى أو تركيب أكثر فعالية في عكس حساسيته الفنية، كما يرى، وليس ذلك بالأمر اليسير، سيما حين يعجزه الوصول إلى المفردة المبتغاة، أو التركيب اللغوي الذي يراه أكثر ضرورة، وإحكاماً في سياق البث أو القول الشعري.

سينهض عن مكتبه بأوراق المخطوط، ليقرأ في الشرفة الملحقة بمطبخ شقيقه، وسيفعل ذلك أيضاً في غرفة نومه، وفي طريقه إلى المقهى، سيكون للمخطوط بين يديه، لا داخل الحقيبة، وسيقرأ ما أمكنه منه، بينما تمرّ عليه العربات والضجيج، قبل أن يأخذ مقعده المعتاد في زاوية المقهى، وهناك يتجول طويلاً ويحلّ في كتابته ليرى، سيملّ الجلوس في المقهى بعد أن يفرغ من القراءة، سيكون منتصف الليل، وفي الطريق إلى البيت، سيرجع على شارع الثقافة الجديد في طريقه، وسيرى إلى إحدى الطاولات هناك، وسيجلس مرة أخرى إلى مخطوطه، سيفرد الأوراق أمامه على الطاولة، يشعل سيجارة ويذهب في القراءة، حيث يقلّ المشاة الآن، سيجلس دون مراقبة من أحد، أو عيون تنلصص عليه من هنا وهناك، وسيتعرف على نفسه فيما كتب، عبر كل هذه الأمكنة والمناخات والأوقات المختلفة، لربما يهتدي إليه ويرى ما فعل، لسوف يحذف ويضيف، إلى أن يستقر أخيراً أو يحوز الرضا، الرضا النفسي، ولن يكتفي باختباره الشخصي، ويعيد القراءات لنفسه، سيلتجئ إلى ابنته وولده، وسيقرأ عليهما كثيراً من

المقاطع، بينهما يراقب وجهيهما ليرى أثر ما يقرأ عليهما، كما يستمع إلى رأيهما فيما سمعا.

ما من أحد ممن حوله سيردك هذا الألم الذي يعيش، حتى إذا ما تعب عصباً، وخذلت الكلمات، يكون أنفه الأسباب كافياً لآثاره غضبه، واقتعال الشجار، لكنه سرعان ما سيهدأ، ويطيّب خاطر من أغضب، ويملؤه الأسف، متفكراً فيما يحدث، ولماذا تفعل به الكتابة هكذا، وتدخله مثل هذه الألقانيم الغامضة، وسيقبل أبناءه ويعانقهم بالحنان كله، وسيقول لامرأته: تحملت الكثير، ولم يبق إلا أقله، ويفعل كل شيء مكفراً عن غضبه، وقد يلجأ إلى غرفة نومه مغلقاً الباب عليه ليحرق في المرأة، ويبكي، ويرى إلى نفسه كيف يبكي، كيف تعتكر عيناه وتحمزان، ويرى عمق الحزن فيهما، سيجتمع خطّ الدمع، محدقاً في الدمعة وتحولاتها من اللحظة التي تفيض فيها عن الجفن وانحدارها البطيء على صفحة الوجه وتأكلاها عبر أنسيابها، حتى تلاشيها في غابة شاربه الكت الذي خطه البياض، وسوف يتأمل كل ذلك طويلاً، ويتألم، ليعود من جديد إلى مخطوطه قراءة وتفحصاً. ويتساءل: هل كان يرثي نفسه، في جنازه هذا، أم كان يرثي الأيام والسنوات البعيدة، أم كان يرثي الحياة نفسها، وليس حسب المرأة التي عرف وأحب، وعاش بين يديها مجزرة الأحاسيس الخاصة، والفرح الذي طوّق به الأرض، والمدائن، ورأها أخيراً تموت، وتختفي عن عينيه تحت طبقات التراب والضباب والنأي، ولماذا تسلت إلى جنازه هذا، جنازه الذاتي، قضية وطنه، ومجازر أهله، حتى اختلط النشيج بالنشيج، وسيرهن له ذلك على استحالة الفرح الفردي الخاص، بينهما تتعاضد مآسي البشرية، فكيف حين تكون هذه البشرية، من أبناء جلدتك، وأفراد عائلتك وأهلك، هكذا يتسع الإنشاد ويمعق، ليشمل كل هذا البلاء المحيط، من القلب حتى أبعد نبتة في الأرض التي تتعذب، وتوشحها المآسي!

يفكر الكاتب بهذا كله، ويخفق بشجي الحياة، يعرف أنه لن يدفع بكتابته أوجاعه الذاتية ولا أوجاع أهله، لكنه يظلّ يذهب من جديد إلى الكتابة، مثلما يذهب إلى القراءة، فهل يرى في ذلك عزاء أو علاجاً لقصوره، وعجزه الإنساني عن

(طائر حكيم مسنّ حطّ على سديانة)
كلّما رأى أكثر تكلم أقلّ
كلّما تكلم أقلّ سمع أكثر
لماذا لا نكون جميعاً
مثل هذا الطائر الحكيم المسنّ؟)

ودخل الكتاب من بابيه الأول «أسرة تتكوّن» ومشى مع المؤلف في تفسيره لمفردة الصليبي ودلالاتها، وتتبّعه لأصول عشيرة «بيت الصليبي» أو «أولاد الصليبي» كما يقول من أقدم ذكر لها يرد في «تاريخ الأزمنة» للمؤرخ البطريرك اسطفان الدويهي «المتوفى عام ١٧٠٤»، حتى سلالة الصليبيين التي ينتمي إليها من طريق الذكور والإناث، حتى مولده في بيروت عام ١٩٢٩، ومولد إخوته وأخواته. كم كبير من الذكور والإناث، أجداداً وجدّات، وأجداد أجداد وجدّات، أخوالاً وأعماماً، وما يتفرّع من كل هؤلاء، من تواريخ وأحداث تخصّ العشيرة، كل هذا التاريخ الذي يصل إلى قرنين، يحشره المؤلف في ٢٧ صفحة من الكتاب، هي مجرد عمل سماعي ونقل من آخرين، وهي غير (سجل الأشياء التي يذكرها) ولا تقع في إطار مشاهدات المؤلف، ليكون لها دورها التشكيلي والتأثيري في هياغة رؤيته وبلورته!

أحسّ الكاتب بمثل القراءة وتوقّف، عند فصل «بهمدون» ص ٣٥ ورأى أن يعود إلى الكتاب في ظرف نفسي آخر، دون أن يؤثّر هذا في رؤيته للكتاب نفسه.

نهض يتمشى قليلاً في منزله، في تمرين لأعضاء جسده، دخل المطبخ، وعمل لنفسه فنجاناً من القهوة، وقبل أن يغور بكرج القهوة، وينكبّ سائله على أرضية جهاز الفان، كان الكاتب يستعرض داخله لقاءه بكاتبة كويتية أثناء وجوده في القاهرة في الأسبوع الأول من حزيران الماضي، كان في صالة الإفطار في فندقه الذي ينزل، يحمل صحفاً، لينتقي ما يطر به، سأل نادلاً، أيرجود فول هنا؟ التفتت السيدة التي أمامه، وعلقت مبتسمة: الفول يورث الغباء.

ابتسم لها وتحدّثاً بطلاقة، كما لو كانا يعرفان بعضهما من سنوات، ثم بدّعه إلى طاولتها، قبل أن يعرف أيّ منهما اسم الآخر، وأفطر معاً. سيّدة على شيء من جمال، تلبس فستاناً مشجراً فضفاضاً، وعلى رأسها طاقيّة صغيرة من

الفعل الحقيقي المغيّر؟ طوى الكاتب نفسه على مكتبه وحّدق في فراغه الجديد، فراغ داخلي، فراغ كامل النظافة، هو الخواء والغلاء نفسه، كما لو أنه أفقر تماماً، من أيّ موضوع أو فكرة، وقد أفرد من الكلمات، أو التعبير عن أيّ شيء، لكنّ جنّازه هذا، كان كلّ ما يملؤه ويشكّل نسج رغباته الداخلية، وكلّ أناته ومعناه الجواني، والآن لا شيء، وقد أفقر تماماً

حاول أن يخطّ إجابات قصيرة على رسائل الكترونية، كان أجل الرّد عليها أثناء إنغماره في جنبات شغله الأخير، فلم يستطع، ولاحظ غياب القدرة على ذلك، مثلما غياب الرغبة أيضاً، كأن بمخطوطه هذا قتل الكلام الآخر ومحاه، أيعود ذلك إلى استمرار وتواصل اشتباكه والتحامه العضوي بمخطوطه هذا، وأنه بعد لم يصل إلى المسافة الضرورية اللازمة، ليرى إليه ككائن أخذ استقلاله عنه، وأمكن له أن يصادق أو أن يخاصمه؟

لعله فكر، أو تسامع بينه وبين نفسه بمثل هذا، وحتى يدرأ عنه سماكة هذا الفراغ، راح ينظر إلى موجودات المكتب أمامه، من صحف ومجلات، وكتب تختظر دورها في القراءة، وفكر، لعل القراءة تسعفه من التوهان، وتعمل على إزاحة هذا الإحساس الكثيف بالفراغ الداخلي، فمن لا يقرأ لا يكتب، ولا كتابة حقيقية لا تسبقها قراءات عميقة.

قام عن مكتبه، ومشى قليلاً حتى صالة الجلوس، ثم انتفى إلى الشباك المواجه لمكتبه، أزاح الستارة وألقى بنظره إلى الخارج، كان الليل وحيداً هناك، وكان الصمت. عاد إلى مقعده وجلس.

مدّ يده إلى أقرب كتاب على يمينه، كان خطّ لقراءته غبّ الانتهاء من جنّازه، كتاب مذكرات، حديث الصدور. تجذبه مثل هذه الكتب، السير الذاتية والمذكرات، لما تنطوي عليه من خلاصة ودرس يتمثّل في جوهر التجربة والحياة والكتابة، فهي غالباً ما تكون أكثر انفعالاً وحرارة بين مؤلّفات الكاتب، وأكثرها دفئاً، كان الكتاب «طائر على سديانة- مذكرات» لكاتب يحرص على متابعة ما يكتب، هو كمال الصليبي، ومنذ أخضر الكتاب، شدّه كلمات الغلاف الأخير، الناقلة لمقطع شعري يعتبر من تراث الأدب الإنجليزي للأطفال كما يقول الكاتب وقد وجد في هذا المقطع صدى لما يعانيه هو ذاتياً، يقول المقطع.

النوع الذي يلبسه أهل الرياضة عادة، بدت له أشبه بفنانة تشكيلية، تعارفا وهما يأكلان، وأبهجه كونها كاتبة روائية، سيلتقيان أكثر من مرة، وستقدم له روايتها الأخيرة «البلاء» هي العاشرة بين روايات هذه الكاتبة، التي أخرجها كوئ، لم يقرأ لها شيئاً ولعلها كانت كذلك بالنسبة له. دعت إلى محاضرة لها في اليوم التالي حول أدب الخيال العلمي، في إحدى قاعات الفندق، الذي ينزلان. حين كان يرفع شبك القهوة بهدوء أشبه بطقس جنائزي، من القماش سائل القهوة بهدوء أشبه بالكتابة الكويتية تذكر الكاتب رواية «البلاء» ومؤلفها الكاتبة الكويتية طهية أحمد الإبراهيم التي كانت تنزل في الطابق الأسفل من طابقه في فندق القاهرة، ونوى أن يبدأ في قراءتها بينما يحتسي القهوة. عاد إلى مكتبه بفنجان قهوته الخمرى، وكأس ماء بارد، أخذ الرواية التي وعدا بقراءتها، وتبادل معها العنوان والهاتف، رواية بدت له ضخمة في مثل هذا الوقت من الليل، ٥٢٧ صفحة، وكان منذ الثمانينيات، بعد قراءته لرواية «يشار كمال» الملحمية «ميد الناحل» قد عزم ألا يقرب مثل هذه الروايات التي تأخذ منه الوقت الطويل، والجهد المضني، مع ذلك حدثت في سيرة القراءة استثناءات كثيرة مع أعمال لـ «نيكوس كازانتزاكي»، و«امبرو ايكو» و«غونتر غراس» و«خوسيه ساراماغو»، مؤخرًا، وما كاد يصل مطلع الصفحة السابعة من الرواية، حيث تتحدث الكاتبة، واصفة امرأة مستهترّة، هكذا. (.. وكان ذلك الوشاح معقوداً على جانبها الأيمن، فوق رداءها الأحمر البالغ الضيق، والذي يرتفع إلى ما فوق ركبتيها للناصعة البياض، حتى يكاد يبين ردفها العريضين...) حتى ألقى بالرواية جانباً، متسائلاً، كيف يمكن أن تكون هذه الرواية هي العاشرة للمؤلفة، وتقع في مثل هذه الأخطاء اللغوية، التي لا تخفى على طاباق إعدادي نبيه؟ ولم هذا الاستهتار باللغة، المنتشر في كتابات هذه الأيام، لكن اللغة، والمعرفة بها، ويأق أسرارها أو أوضحها من نافل شروط الكتابة، وليست شرطاً أساسياً لكل كتابة جميلة. لن يكمل الرواية إذن، سينهض عن مكتبه ويرى إلى الليل من نافذته، ولن يستطيع النوم.

النوع الذي يلبسه أهل الرياضة عادة، بدت له أشبه بفنانة تشكيلية، تعارفا وهما يأكلان، وأبهجه كونها كاتبة روائية، سيلتقيان أكثر من مرة، وستقدم له روايتها الأخيرة «البلاء» هي العاشرة بين روايات هذه الكاتبة، التي أخرجها كوئ، لم يقرأ لها شيئاً ولعلها كانت كذلك بالنسبة له. دعت إلى محاضرة لها في اليوم التالي حول أدب الخيال العلمي، في إحدى قاعات الفندق، الذي ينزلان. حين كان يرفع شبك القهوة بهدوء أشبه بطقس جنائزي، من القماش سائل القهوة بهدوء أشبه بالكتابة الكويتية تذكر الكاتب رواية «البلاء» ومؤلفها الكاتبة الكويتية طهية أحمد الإبراهيم التي كانت تنزل في الطابق الأسفل من طابقه في فندق القاهرة، ونوى أن يبدأ في قراءتها بينما يحتسي القهوة. عاد إلى مكتبه بفنجان قهوته الخمرى، وكأس ماء بارد، أخذ الرواية التي وعدا بقراءتها، وتبادل معها العنوان والهاتف، رواية بدت له ضخمة في مثل هذا الوقت من الليل، ٥٢٧ صفحة، وكان منذ الثمانينيات، بعد قراءته لرواية «يشار كمال» الملحمية «ميد الناحل» قد عزم ألا يقرب مثل هذه الروايات التي تأخذ منه الوقت الطويل، والجهد المضني، مع ذلك حدثت في سيرة القراءة استثناءات كثيرة مع أعمال لـ «نيكوس كازانتزاكي»، و«امبرو ايكو» و«غونتر غراس» و«خوسيه ساراماغو»، مؤخرًا، وما كاد يصل مطلع الصفحة السابعة من الرواية، حيث تتحدث الكاتبة، واصفة امرأة مستهترّة، هكذا. (.. وكان ذلك الوشاح معقوداً على جانبها الأيمن، فوق رداءها الأحمر البالغ الضيق، والذي يرتفع إلى ما فوق ركبتيها للناصعة البياض، حتى يكاد يبين ردفها العريضين...) حتى ألقى بالرواية جانباً، متسائلاً، كيف يمكن أن تكون هذه الرواية هي العاشرة للمؤلفة، وتقع في مثل هذه الأخطاء اللغوية، التي لا تخفى على طاباق إعدادي نبيه؟ ولم هذا الاستهتار باللغة، المنتشر في كتابات هذه الأيام، لكن اللغة، والمعرفة بها، ويأق أسرارها أو أوضحها من نافل شروط الكتابة، وليست شرطاً أساسياً لكل كتابة جميلة. لن يكمل الرواية إذن، سينهض عن مكتبه ويرى إلى الليل من نافذته، ولن يستطيع النوم.

يا لها من سهرة سوريالية، يا له من ليل لا يصل صباحاً.

فتح الكتابة المرضي؟ لماذا هذه الرسائل بلا موضوع وهوس الكتابة إليك أيضاً؟ ليضيف بعد قليل: (يضايقني أن أضجر من الكتابة إليك لأنك لست نسبياً فقيراً وكذلك لأنه ليس هناك شيء لم يسبق أن قلته لك ولا أشعر بالحاجة الثقيلة لتترده) وفي صورة من أكثر صور الوحدة شفافية وفدائحية، يقول الصوت:

(لم يعد ثمة أحد لينبهني إلى أن حياتي تتواصل...)

ثم يزداد الصوت وضوحاً ليبين عن صوت امرأة:

(صباح الخير يا سوء الفهم، أول من يظهر قرب سريري الصباحي، أول من يحل ضفائري لجعل رأسي يضيح - سلاماً يا سراب الافتراقات القاسي الذي يتوقف المرء عن أن يرى فيه ما يفادره، حاجز عازل بين التخلي والصور -) وأنت أيها القفاز السري للعناق الذي له مرور النبتة المعدة للاقتلاع - الهدب المحتشم لمعطوري المعادة للريح، لا تزال لدي القوة لإلقاء السلام عليك...)

ويتماوج النص بين البث والتوصيف، في حدة شعرية بالغة الصفاء والشفافية، إلى أن يصل صوت الرجل: (أنا دائماً على وشك وضع حد للتضليل، ينهي قتل هذه المرأة التي تعتقد أن بوسمها التعدد في سرير من الكلمات) وبهذا القول تنتهي الرسالة، ليصل عبر التقرير إلى فجائعية الحالة نفسها، ذلك أن الرسالة لم تكن موجهة إلى غيره بل إليه نفسه، كاتب الرسالة حيث يقول (واجتهدت في أن أعطي الغلاف بكتابة معقنة بها، ثم وضعت الطابع، لم يكن مركز البريد بعيداً أبداً. قبل نهاية المساء، تركت الرسالة تنزلق بلطف في العلبة. لا يعرف الناس أن يحيطوا برعاية كافية جهود الكائنات للتواصل فيما بينها. ذلك أن تلك الرسالة كانت موجهة إلي، وكان من المهم أن ألقاها وفقاً للمألوف).

فأي مأساوية ينقل هذا النص ويعكس بالرهافة كلها وحدة الإنسان ووحشته في الأرض، بعد ذلك، راح الكاتب بمندبل ورقي أبيض يمسح عن جبينه عرقاً موهوماً، ولم يبك هذه المرأة، على أنه ازداد حباً وتعلقاً بهذا الشاعر المصري الغريب، الذي كان يكتب بلغة غير لغته الأم، وعانق الكتاب الذي يحمل اسمه، قبل أن يلتفت إلى جنازه التذكاري، مخطوطة الأخير، وقد انفصل عنه تماماً، ومشى إلى سريره نحو نهار آخر.

الصدافقة والعلاقة، حيث كتب حنين رسالته تلك إلى بروتون مودعاً بأسف، وعاد إلى القاهرة، وستلي هذه العودة غريبات كثيرة بين اليونان ومراكش وإيطاليا وباريس نفسها، قبل أن تعود به زوجته العودة الأخيرة منها في كفن، ليستقر الجسد في تراب أرضه عام ١٩٧٣. تلك الأيام، يتذكر الكاتب نفسه، كان في بغداد، يبحث عن مكان ما، بعد غريته الدمامية، قال له زميل في القصيدة، بعد أن أخبره برحيل الشاعر:

- الآن، الجثمان وحده، استطاع أن ينهي غربة الشاعر المكانية.

فرد عليه

« لكن قصائده الباقية، تؤيد الغريبتين، الزمانية والمكانية ولسوف يحزنان أكثر بعد أسابهج، ويشربان الخمر في شارع أبي نواس، على ذكر «بابلوتيرودا» هو الآخر الذي فعلها في أرض وطنه، رغم أن مصر عبرت القناة، وحطمت خط «بارليف».

هذا هو جورج حنين، رجل غريب، قضى في الكتابة وغريبتها عمره، وهو حريّ بزمانة الليل وتقاسم وتائر هذه العزلة. فتح الكاتب الكتاب من منتصفه كيفما اتفق، يا للمفاجأة - كاد يصرخ الكاتب - لقد انفتح الكتاب على نص يعرفه هو، كان قرأه قبل أكثر من سنتين، ويكي يومها إذ كان في حالة أشبه بالحالة التي يعيش الآن، إنه نص «الكمين» يقدمه جورج حنين بسطرين شعريين لكل من بروتون وإيلوار وهما:

«لئن ما هو نقي،

النقاوة ملعونة فيك»

فيا للمعنى والدلالة التي يقدمها هذا المفتاح، لمناع القصيدة، وعالم الشاعر الجواني!

لعل هذا النص من بين نصوص الشاعر كلها، هو نص الوحدة، بامتياز فراح، الوحدة الممزوجة بكلّ توابلها الجاهزة من وحشة وعزلة وافتقاد للأخر، وحنين إليه، أو لا تشكل هذه المترادفات الحادة حال الكاتب الراهنة، قبل وبعد جنازه الذي فرغ منه، ويعيش الآن توابعه الموجهة؛ وإنه لنص يُملَى على الشاعر من قبل قوة ما، أو امرأة غائبة، ولربما نفسه هو، إنه رسالة، مجرد رسالة تملئ عليه، مبدوءة بالتمسؤال الحيران: (لماذا ينفي أن أسقط هكذا من جيد في

اللعبة لهرة واحدة فقط

عارف حلواني *

ينتبه، أخيراً فقط إلى وجود يدها: «لن أترك يدك إلى أن تدفأ» فشكرته، تردّ على تعليقه بإبتسامة أخرى، من دون أن تشعر بثقل يده، ولا بحرارتها.

في اللقاءات التالية بدأت تنتبه إلى حنان دافئ في نظراته، ثم أصبح يعتمد لمس أطراف أصابعها وهو يتناول كوب الشاي، أو يضع يده وراء ظهرها لتتفضل بالتقدم عندما يدخلون مكاناً ما بصحبة الآخرين، ويوليهما الجانب الأكبر من حديثه في الجلسات، وحين شعرت أن هذه البذور، التي لم تلتفت الحاضرين، كانت ترسل جذوراً رقيقة من الارتياح في نفسها، قررت الإبتعاد، كيلا تسمح بالتصادي.

لقد ارتضت حالتها الخاصة، حسبت الأمور بدقة، على خلفيات متضاربة من المشاعر، فصبرت على الحرمان، وتعايشت معه بمرور الأيام، إلى أن إعتادت التحرك في ظلامه، ثم نستته، أو تناسته، في غمرة إنشغالها بالأولاد والعمل، اكتفت بالراحة البسيطة التي وجدتها في القناعة بمصيرها المؤجل، إذ لا ذنب لأحد فيما حدث، ولا بالتنازع، بعد أن شاهدت عن قرب مريع فظاعة الموت وهو يهشّم رأس الإنسان بين حطام العيد، عندما اصطدم التاكسي الذي كان يقلهما إلى الدار بسيارة مقبلة، ويخلف رضوضاً جسيمة في ساقَي زوجها.

عليها أن تخدم رأس الشمعة من الأعلى، قبل أن ينشر الضوء فيما حولها ليتوغل، من بعد، إلى الداخل. لكنه ظهر من جديد، بتصميمه الهادئ، وكلامه الحميم، مثل طير ينتظر، بلا عجالة، فوق غصنه الظليل، جواباً من آخر العالم على ندائه.

في اللحظة الأخيرة من قرارها بمنعه من الدخول لتجنب الهوة التي ستعذبها بقية حياتها، فتحت الباب، وأخذته من يده إلى الداخل.

أرهمها الصراع، فكك مقاومتها، وسخرت نداءات زوجها المطروح على الفراش في الطابق الثاني من عنادها. كان الإتفاق أن يضرب الجرس مرتين، وعندما تسأل يردّ بجملة قصيرة: حليب الأولاد!

ابتسمت من أفكاره حين تركها قبل يومين، ومن لسانه المفوي، وكلامه الجميل، بينما أنوار الصدق تتلألأ في عينيه، لكن، ماذا يريد في النهاية؟ أن يشبع رغبته التي أحاطها بالكثير من العذوبة، ثم تفتحي المسألة!

«مرة واحدة لا غير!» قال في همس وقور. « مرة واحدة تكفي، لتمدّ بيننا الخيط الحريري العذب، الذي سبقي خفياً عن العالم، ومشعاً من أعماق سرنّا إلى نهاية العالم».

أهو صادق فيما يدعي، أم يخفي ثياب الشيطان ليدور حول قلاعها اليانسة؟

«ادخل...» قالت بصوت يحتضر بعد أن فتحت الباب، وهي تعرف أن زوجها سوف ينادي من الأعلى: «من؟» وحين فعل أجابت أنها أوصت البقال لإرسال حليب الأولاد! ثم أغلقت، بعد أن وقف زيد في الداخل. سيحاكمها الأولاد أيضاً.

قبل أكثر من عام، أمسك يدها بحركة عفوية ليساعدها على المرور في رصيف زلق تجلّدت فوقه ثلوج اليوم السابق، إلا أنه ظل ممسكاً بها أثناء دخولهما مجمعاً كبيراً للأسواق. قال باسمأ كأنه

* كاتب من العراق يقم في لندن

تكبر أو تستقر فيه، فقد إنتهت إلى قرار لن تتراجع عنه، أن لا تسمح له بالدخول، تصدّه بفجاجة إذا اقتضى الأمر، رغم أنها وافقت أمس، أو... لم توافق بوضوح، أحاطت صمتها بالغموض، بعد أن شعرت بالصروح تلين على جدرانها الداخلية، بينما كانت عباراته وصوره تثير أمواجاً لا ترحم من النيران.

«ما الذي يمنعنا، نحن الاثنين، ضمن سرنا الخاص، من التفكير كرجل وامرأة يبحثان عن أبعاد أجمل للصدقة، عن عذوبة مخفية وراء نظرتك الصامدة عندما تلقي بنظرتي؟» وكنا ينزويان في مقهى يصخب فيه الجالسون حول ما وصفه بتفاهة الأمور التي يجتمع حولها الآخرون، بينما يريد، هو، أن يدخر للقاء بينهما، حتى لو إلتقيا مرة واحدة كل عشر سنين، عاطفة لذينة عن لحظة مشتركة، توجب لدى حضورهما، بين آلاف المعارف والأصدقاء، ذكرى نشوة عميقة، غابا خلالها عن العالم بالروح والجسد، ولن يحتاجا تكرارها، بل تكفي نظرة واحدة، بعيداً عن الإنتباه، لإنعاش أثرها الكامن في قلبيهما المتهاجرين!

«لكنك زوج صديقتي، وقريبتي يا زيد؟» قالت، تنتفض على صمت حلق بها، بعيداً عن كلماته وأوصافه، في سماء عالية يضئ أطرافها الشوق، ويرتعش وسطها بنيران الرغبة ولوعة الحرمان.

«بمن تريني أفكر، لضمان الكتمان، وفهم إخلاص النوايا، إذا لم يكن بصديقة وقريبة أكن لها الود منذ زمن بعيد؟» أجاب، وهو يغور في أعماق عينها ليشير، دون أن يذكر، إلى الظلم الذي يلحق بها بعد أن تأخر شفاء زوجها، وتأخر فترة جديدة، بعد كل عام ينقضي في الجوع إلى رغباتها الطبيعية؛

كانت تنتظر في موقف الباص، حين انتبهت إلى سيارته تتوقف على مسافة، ويترجل باسماء، ليعرض إصصالها إلى البيت. لم يرادها أي شك بأنه افتعل المناسبة، وسلّمت أن الصدقة وحدها خانت عهودها مع النفس، وتصنّعت الفرح بهذا اللقاء العابر، وسألت عن وصال (زوجته) وهي تجلس إلى جانبه، ثم قالت بعض كلمات المجاملة لغياهما، ردّ عليها مازحاً أن أرقام تليفونهما لم تتغير في الفترة السابقة، فشعرت بالإطمئنان أن إشاراته ونظراته كفت عن المطاردة، إذك لم تخش من دعوته، بلا إلحاح، لتناول القهوة إلى جانب سرير زوجها، إلا أنه اعتذر، فشعرت بالإرتياح، وفي غفلة لعينه عن إلزام الحذر لم تفهم سببها، رجته بالتوقف خمس دقائق أمام أي دكان لشراء حاجات قليلة لفظور الأولاد، وعندما نزلت وجدته يترك المقود هو الآخر لشراء علبة سجاائر، وأثناء عبورهما إلى الرصيف المقابل أحسّت يده تأخذ يدها كما في المرة الأولى، وبالثلج والظوف وصراخ الحرمان ينهال على قلبها حين قال: «يجب أن أعود بك في أمان إلى السيارة».

ها هو الآن يقف وسط البيت، ويعود الصمت إلى الطابق الأعلى، بعد أن أعلن الباب إنغلاقه.

دائماً يخترع الكلمات التي تقوض صروحها، تجمد الدم في عروقها، ثم تطلق نوافيره وشلالاته في كل أنحاء جسمها الذي لم تعد تهتم بأنوثته، إلا وهي مشغولة بفكرة عادية تخص البيت، أو الأولاد أو العمل. قبل أن تخرج هذا الصباح، إنحنّت لتجسّ ريلة ساقها أثناء وقوفها السريع أمام المرأة، كأنها تكتشفها للمرة الأولى، وتذكرت حديثه الأخير، فأحسّت إنتشاء لذيداً يصعد على متداد ساقها ويومض في قلبها، غير أنها ستقامت لتطرد الأفكار الهائمة من رأسها قبل أن

وها هو يدخل، ويقف أمامها، بينما الخوف، وعطر الحلاقة، يوسعان ضوعهما ليمتد أثره المخدر إلى أبعد ركن من الصالون.

أخيراً تناول يدها، ضغطها بحنان على خده وفمه ومسحها بعينيه، فتهاوت محمولة على صدره.

لا يوجد أسوأ من ليل الحرمان، إلا الثمن المطلوب مقابل التخلص من دمامله وقروحه. لأسبوع لم تذق النوم العميق الذي عرفته في السنوات الأربع الماضية، إذ تحول نومها إلى مزق تشتعل بنيران الخوف والقلق والذنب، وبدا لها، رغم فترات من السكون يشرق في القلب ليطعمها لذة الجنون ثم ينطفئ، أن هدوء الحرمان نعمة، تتمناها الآن بحرقه، وتندم على فقدانها.

لم يخن زيد تعهده، لم يتصل، ولا انتظر خروجها من العمل، ترك اللقاء بها إلى الصدفة وحدها، وضمن زيارات العائلة، فقد اختفى كما وعد، تلاشى مثلما تلاشت الشهوات اللجوجة، ولم يتبق إلا حلقات العذاب، تتناوب السهر في عينيها المفتوحتين على الظلام.

إن التفكير بالأعذار يستدعي دائماً تذكر الخطأ، ولم يكن شلل زوجها المؤقت، ولا عاطفته الباردة في الأساس، يهونان من وقاحة الركوع أمام الرغبة داخل بيتها ذاته، فأبى سحر شيطاني أغواها، في اللحظة الأخيرة، على التراجع، بعد أن لزمت الصمت حين اقترح، وقررت منعه قبل أن يصل، ثم تولاه الضعف في الدقائق الأخيرة؟

عندما صدح الجرس، إختض قلبها، تجددت الدماء فيه، ثم هربت إلى الباب، لتقول له: «أرجوك اذهب!» بدل أن تختبئ فيعيد الرنين أصداً الفضيحة. غير أنها تسمرت، لا تدري ماذا تفعل، إلى أن دخل.

بعد شهر، بأيامه الطويلة، عاد إليها القليل من الهدوء، خفت الحمى في رأسها، وأصبحت الذكرى تعاود زيارتها في ظل غلالة رقيقة من الرحمة، من التأمل الهادئ، وعتاب النفس. مع ذلك، ظلت تمشي على أطراف أصابعها داخل البيت أو خارجه، كأن الجميع يترصدون خطواتها!

سوف تدفن السر في قلبها، ثم تأخذه معها إلى القبر، كيلا تسيء إلى أحد. لقد عاقبت نفسها، لأنها تستحق ذلك، لكنها ستجنب اللقاء بزيد، حتى لا يحرك وجوده، ولا عيناه، الألم الذي لم تعرف مثله من قبل.

زادت هذه الأفكار من إطمئنانها، علمتها الحذر، والإكتفاء بالهدوء الذي كان يظل أيامها، وتعلمت أن تقي، بسرعة، كلما إنفلقت عنها لتسترجعها، في غيب الظلام، لذة الحريق الذي شب في دماها وهما يتقربان على سجاد الصالون في إشتياق جانح.

اليوم كان عادياً في حياتها. رتبت القليل من الفوضى التي خلفها الأولاد، وهيأت للطابق الأعلى كل الإحتياجات، وكان زوجها، الذي تعود التذمر قبل خروجها إلى العمل، قد صرعه الناس بعد ليلة مؤرقة، وفكرت بارتياح أن أنوار الصباح تبشر بيوم جميل رغم البرد، وعندما رن الجرس ذهبت لتري إن كان أحد الجيران، أو رسائل البريد التي تصل مبكرة بعض الأحيان، لكن يدها تراجعت عن المقبض في اللحظة الأخيرة، لأنها شعرت بالخوف.

لم تفتح، لزمّت مكانها قرب الباب، وكانت رأسها يلتصق بالخشب، وشفتاها تحبسان الكلام.

— «من؟» سألت بصوت خافت، وجل.

— «الحليب!...» قال الهمس من الخارج.

أطباء

عبدالله خليفة

- ١ -

جاءه شبح في الحلم وهتف به :

- أأنت مؤمن أم كافر؟

صرخة مدوية لم يسمعها جيداً، فلم يجيب. رأى صراطاً على جانبيه لهب، وامرأة مجللة بالسواد أدرك بعدئذ إنها أمه، ثم جاء الدوي جلياً، ودهش لأن الشبح يصعد على سلام أعضائه استيقظ على حصى تضرب نافذته المشروخة في أكثر من موضع. عثمان كان يتعلم فيه بهيئته المرححة الساخرة. يقول - ألا تريد أن تنزل؟

- هيا أطلع.

- لا، سأنتظرك هنا.

كانا قد جاءا في الليلة الماضية وأحدثا ضجة، فاستيقظ أبوه ولسان زوجة أبيه.

يسيران نحو الفندق. أمين يتطلع إلى عثمان بود ودهشة. منذ سنين حلم بهذه المشية، وبهذا الوجه العظمي، والجسد الهزيل. منذ أن حوَّس في الصندوق الخشبي وسط الصحراء، في ذلك المربع الرملي، بين أنصاب القنابل المجربة والشمس المسنونة الحراب.

هذا الوجه الحبيب يعرفه، إلتحما في معهد المعلمين، بين الكتب والأشجار والسجائر، تعاركا حول أخطر الكلمات في العالم. حين كان يزوره تفوح به أمه، ويقوم بالثرثرة معها في شؤون الأكل والدجاج والسحر، وهو الذي علمه كيف يخترقان السوق ليدخلا شركة المشروبات الكحولية، ويشتريان ست علب بيرة باردة، لاتزال رطوبية معدنها اللاصقة بالكيس نبل ريقه.

بعدها كانت الثروة عند دار الحكومة، حيث كان البحر ملاصقاً لها وقتذاك، وكانت السرطانات الصغيرة الطالع من الشقوق، السوداء، الكالحة، الياحقة عن رزقها وحل الجزر، ترمقها بحذر.

لم يدريا ما لون السماء، ورائحة الغد المفعمة بالرماد والنار، مكتنجان بأرجلها التي تقودانها إلى الهامص والزقاق والآن هما معا، كأنه لم يقد عمر وأحبابا، ويدخلان ليس دكة من حجر تحتها أسراب سراطانات وقواقع، بل بناماً عالياً، كأنه

* قاص من البحرين

معل هائل غانص في القربا ومنذفع إلى الفضاء، شكل قبيح، ومزوق بالأقواس والأصماغ والزجاج اللامع والبلاط المرفق يجلسان قرب الموسيقى والماء المتدفق في خيوط لؤلؤية متكسرة، وعثمان يحرق فيه بنظرة غريبة، انعكاسات والتماعات أشتعلت مع زيد البيرة، كأنه ثعلب ينتظر غزالاً صغيراً سانجاً عند النهر، أشياء صعدت في نفسه لم يحبها، لمة أمر محير لا يدري به، هل لأنه لا يدفع، أو لأن عثمان يتباهى بالنقوب، أو لأنه يغازل النادلة القلبيية بابتذال؟

شيء ما صعد إلى رأسه، شيء ساخن، من هذه الطاقة البخارية النارية التي تنذفع إلى مسامه، وتكهرب روحه.

يسأله:

- لماذا لا تشرب؟

يُسك خده، ويحس بأننيته تنتفخان.

- لماذا جئنا هنا؟

يقول عثمان بحماس غريب:

- اشرب! انس ما تعلمته. طالع الآن تجربة جديدة، لم تعد تلك الأفكار تعني شيئاً الآن. كل شيء يتبدل. طالع بعينيك، واسمع بأذنك. استخدم حواسك لتقرأ العالم!

يُحضر على غير رغبته عدة علب فتتكس فوق الطاولة، يشعل سيجارة وراء سيجارة، الخوطف تلفهما، وأمين لم يتعود مثل هذا الشراب، قبل سنوات كان أقصى ما يشربه ثلاث علب، وفي اللعبة الشعبية المرمية في الصحراء كان يحلم بزجاجة مشروب غازي، والآن علب كثيرة وموسيقى ونساء من شتى الألوان، وفساتين غريبة، وعطورات ثمينة، وأغراب ممتلئون بالنقود والثياب والحقائب، وبنائات تنمو في كل مكان. وعدة مثاقيب تحفر في الأرض وفي رأسه وفي عمره، وبينهم عتيق خرب، وهو ضيف ثقل في غرفة مكسورة الزجاج، مضبضته مكروهة عند زوجة أبيه السوير البسيط الذي كان يتصور إنه سيجهده، وينام عليه، حالماً به كامراً، لم يره، وعاث الخراب بغرفته، وضاعت كتبه وأوراقه، والآن أين سيذهب؟

لم يتكلم، لم يقدف مشاعره بحبه لهذا الصديق، الذي يقول كلاماً غريباً، وهو وعده أن يكمل أطروحته عن نيازك الأفكار في الصحراء العربية، وهو الذي تودح بصورة باتريس لومبدا، وبلاد

الثلج الحمراء، ماذا به؟ لا يفوق إلا ليسكر، ولا يسكر إلا ليهذي؟!

— ٢ —

حيه يغبو ورشة عمل، البيوت الصغيرة الواطئة الجدران، ذات الغرف الصغيرة التي تسمع مهبسة أسرتها في الدرب، تثقب أمعاهما، تنثر أشباهها الأليفه الرفيعة كالمصابع القديمة، مثلما كانت تنثر ملابس الموتى عند البحر، خطواته مبعثرة، وروحه ملقاة عند أكثر من فوهة زقاق.

هنا كان المطوع، هنا كان ذلك الكوخ الذي يحفظ فيه القرآن، وحوشه الرملي، وزوجة المطوع التي كانت تغلي الأرز وتدعهم يكتسون البيت «يسفطون» السمك، ذلك السمك الرخيص، وهو يشرد من عصا المعلم ولم يحفظ شيئاً، وأخذته الكتب الجديدة، ولم يعد إلى القرآن.

والآن في هذه الهالي الموحشة، حيث اختفى الرفاق، ولم يعد يجد أحداً، وكلما مر على طريق رأى خلية محترقة، جذوة عتيقة انطأت في عاصفة المعادن، في هذه الغرفة القديمة التي شهدت كل الوجوه، والأحذية السوداء، وانفراخ الكتب والقصاصات للثمينة، راح يقرأ القرآن، يحاول أن يجد في دروب الصحارى وجوه فتاته، والسر في سيادة الرمل والقلاع

تصبح خطوات أمين أثقل، وجهوه فاضية، ويدهم من انتشار شعره الأبيض، يرى في المرأة شظايا من وجه أمه، ذلك الصدر المفتوح المترهل الممصوص من ضغط الدم والسكر. ويسمع زوجة أبيه تغغم في المطبخ، وتعد القاذورات التي يتركها.. لا يعرف لماذا لا تحبه هذه المرأة، رغم كل هدونه وعزلته؟

يباغت بضربات الحصى على النافذة. جاء عثمان إذن. وجاءت السكره حتى الصباح، فلينتشع وجه زوجة أبيه، وليستقبل عثمان وأصحابه المشهورين في السبارة المندفعة، وروائح السجائر والبيرة ونكة اللحم والبقل تغوح

يقول له أحدهم إن صورته كانت معلقة على جدران جامعة باتريس، وأنهم الآن يهايون الجلوس معه، ولكنه يهدو.. عادياً متواضعاً، وتسامل باستغراب: فلماذا حبسوك كل هذه المدة؟!

يسكرون في خماره رخيصة، صاحبها أحضر كل النفائيات القديمة من أدوات معدنية وكتب وأشياء، ووضعها على الرفوف المختلفة، المتغلغلة كالعروق في جسد الحانة المبعثر في الجهات ودروبها الضيقة المتلوية، وظلماتها المتداخلة بأنوار شاحبة، وبمحاماتها الصغيرة الكريهة، وسجادهما العتيق النخر..

أصحابه مندفعون في سلاسل من الضحك والتعليقات التي لا تعطي منلولج عثمان نسحة للصعود. في إنكسارات الضجة

القليلة يسمعه:

— ألق بالماضي في البحر. لم يعد يفيدنا أولئك الأجداد، ولا لأعطونا شيئاً في مواجهة كل هذا الركام.. ليس سوى العصر، أنظر زجاجاته وموسيقاه وأبنيتيه وجمال نسائه.. ماذا لدينا.. البراقع والدراويش وأسما الفكر؟!

يندفع بقوة أحصنة العرب، يغزو فراغ عقله، يحدث فيه وشوشة معدنية، وكل يتكلم عن مغامراته وخداعه للفتيات، فيتنافس لعاب السوق السوداء، والتجارة ببطلونات الجينز وعلب الملبأور..

وكان الرجل الأشيب في الحزب يقول له: يجب أن تبقى في الوطن، لا تفكر أنت بالسفر والدراسة!

السلطة تضحك على رجل ملتح دخل المكان خطأ، تمتلئ الطاولة بالعبط والسجائر والطفايات الممتلئة بالبقايا المهروسة، وتمسك الأيدي لجدال الأفيويات المقدمات للشرب اللواتي يضررين الألفك بدلال وغضب مصوب

دخل رجلٌ قصير قوي وجلس قريهم، وبدأ مكفهرًا حائقا و هو يرمقه.

بدأ أمين يدخل سرداب اللذة السري، حين تتحول الفقائيع إلى نشوة وتمرد، وأحس إنه لا بد أن يضع حداً لإزعاج مضض فيه، ألم العودة والإفلاس، والغربة، الغربة الفظيعة حيث يدور على البيوت المهجورة، والمدينة ممتلئة بالأغراب، وقلبه يسقط على الرصيف ولا ينتبه أحد، حقق كبير على هؤلاء الضاحكين النازقين..

لا يجد سوى أن ينهض، ويغادر بفتة، تاركاً الجميع مذهولاً. وفيما بعد، عرف عن الشجار الذي وقع، واندفاع الرجل القصير القوي بزجاجة فارغة مسنونة الرأس نحو عثمان لأنه سمعه يتناول الإله..

— ٣ —

الطريق طويل إلى المجلة، الحر فظليح، والضاحية التي يخترقها كانت بساتين وصارت مساكن لغرباء وموظفين مرفهين، وبنس التحرير المنتفخ لهما مقبرته صيداً في مجلته المدعومة من سفارة عربية. الصحفيون السودانيون مشردون مثله، وكانوا غيمة باردة في وهج الصيف، وتركوه ينزلق إلى أرض الحمى والقرى، مصوراً العجائز ويقايا الضالحين الذاتيين في الأرض والأملح، المتبحرين مع الرطوبة النارية الصاعدة من البحر..

يختلط بموكب حسيني، وتأتيه طرطشات الدم، هنا يخلق عروة مذبوحة في الصحراء، وكل البدو الرعاة لم يصلوا إلى القصور، والسجاجيد مرسومة بخيوط الذهب وعروق

المزارعين، ولم يستطع أن يتخلص من الزحام الحسيني، وهو يرى السلاسل تنفوس في جلد الظهر، حافرة خرايط عربية عميقة، تمتد من الكوفة إلى روح الحسين، يصير في النهر الفانض بالأشلاء والدماء سورة، يترنح من الرائحة والألم والشوك الذي ينغرز في العينين، يتألم النطع والسيف ورأس الزقاق المقطوع، ويسمع صرخة الحلم فجأة «أنت مؤمن؟»، ورأى السور الكبير الذي قسم روحه، وأشلاءه في كل الجهات، ودهش هل هو الذي قطعت رقبته فما هو دمه في كل مكان!..

خلصه باص مزدحم من فوضى عارمة، ورأى الطرق المتقاطعة، وجلس على طاولة عثمان كأشأت فرعونى مستعمل، ولم تنعشه الباروكات وزجاجات العطر والبيبرة، وأحس بالقعر العميق الذي يملؤه..

اسطوانة عثمان تدور:

..دع من..

تأتي امرأتان شقراوان وتخرجانه من الزمن الرملي، عثمان يدفق لهما المشروبات والخسرات والتعليقات الساخرة والفزعة، وبقياء جرح الرجل القصير لا يزال فيه، فتلفت حذرا، وأمين يتحلل وينفجر في بشرة الأزيد المضيفة ورفاق التفاح وفيض الكمثرى بالكشوة والحنان، ويخرجون في كتلة متداخلة من السواعد والأفواه والأطراف، ويحلون في تعريشة من النخيل والقبل والأطباق، وتأتي زخات القرى الممثلة بالسرطوبية والأنين، فيضحك عثمان ويدغدغ المراتين المنفجرتين بالصياح، ويسمعون من ميكروفون ذكرى وفاة إمام.. ويرى أمين أسلاك برق ونار ورجالا يعمرون المدى، والشرق ذبيحة. أغفى ونام وصحا

رأى ثلة كبيرة تحيط به. أمه وأبوه ورفاقه وجلاؤه وعثمان والمرأتان والعلية خشية، ومياه الشتاء النازلة عليها وأبلا صارها، وأشد الكلام.

..حتى لو كانوا يؤمنون بالخرافات فهم أهلك!

..انظر إنهم.. يفترون بالوحي!

..تنامن وخر وجيوب ملأى بالدم!

..يا سيدي انفجر الهدى من السماء!

..الأرض تبعث والقيامة قريبة،

لم يفهم أمين لماذا سار وحيدا، وجد نفسه في أدغال القرى، بين غابات النخيل المذبوحة التي صارت جنوعا وقصورا، والشوارع المبلطة النظيفة المعضاة المحفوفة بالفلل، تقود إلى أمعاء القرى، إلى الدروب المنقوعة الأعين، وإلى أزقة الأولاد العرعة، وكتل

الحصى والسعف والعظام وأسلاك الكهرياء المعلقة فوق الرؤوس وسلندرات، الغاز المتناثرة عند الجدران والمخابز الرثة وقبور القول والحشود التي تغرف والهياكل الشاحبة التي تسير بأزوار الأقراص والإبر والأدعية.

جثم عند غرفة لها حوش بسيط حلق فيه المالك العجوز بذهول وظل ساعات هائما في الحقل، يغترف هواه نقيا، ويقدم صداقة مبكرة مع العصفائر الوفيرة.

في الغرفة العارية العاطلة من السجاد والستائر، على الحصر الذي اشتراه، أمام التلفزيون الصغير المستعمل الذي بالكاد يقبض على شيء من أجسام الفضاء، وضع الأكلة الزاهدة وراح يعضج وجهه بارتياح، وحينئذ سمع راديو الجيران وصوت المقرئ الذي نغذ إلى عظامه (ألم يجذب تيمسا فأوى؟)

كان صوت أمه يشتغل واحتضانها يصهره: «أترك كل هذا، ساموت بسببك!». ويرى جسمه خلف قضبان «الجيب» بين هرم الكتب التي نزعها من روايته، وهي تحترق، فيغور في رمال الصحراء، في عيس لا يصل إلى شيء، في صندوق خشبي، عند التلال الحجرية والجنود يصوبون على أهدافهم البشرية، والعالم ثقب صغير، وقلم «ناشف» مهرب يذكره بزقة البحر والحرية..

كان العمر كله ذهب هباء، وها هو صمت عميق يلف الأرض، وللناس ثور الساقية الأبدى يجتر الرسم، ويعيد إنتاج السماء البشرية، فيدهش من هذا الحضور الخالد لمعاوية، والغياب الدامي للحسين..

—ع—

لم تتبدل أحواله بسهولة. يرى عثمان ينثر آلاف الدنانير في سفراته المستمرة إلى تاليند، وهو يجمع الأوراق القليلة من قروح جلده، ويرمم عينيه بنظارات، ويحتضن عثمان العائد بحكايات غابة النسوة الكثيفة الملونة، والجزر الفضية ذات المياه الزرقاء اللامتناهية وصخور الجبال العملاقة، وكان صاحبه يستمتع بتعذيبه وهو ينثر أسنان رحلاته في لحمه. كلما عاد أمين توجد بالفراش، ويغمغم ميكروفون الأمم، وكأنها منولوج تاريخي مع الألم والدم، فيرسل سطورا إلى الجهان فيبتلع أصابعه.

يدور على الأحياء، يصادق الفتية والرسم والنمل، ثم يتوحد بالفراغ.

يخاف على عثمان وصحته وتقوده فيحضنه خائفاً ليدفعه بغضب - أنت بلا جوار، بلا مال، بلا نساء ثم تدفن نفسك في كهف معتم..

وخراية نخيل !

يراه مُحاطاً بثقلته الكبيرة، القدور الممتلئة، والغلب تغطي الطاولات، يستلم عثمان أول دفعة من النساء الروسيات، فيصرخ:
- بدلاً من أن نتقرب ونلاحق... الآن هم هنا !

ثم يقول مداعباً إياهن جميعاً وبالروسية
- أهلاً بالرفيقات !

صور التفتزيون لا تشد النسوة المنغمرات في الدخان، وساحة الكرملين الثلجية ملأى بالمتسولين، يندفع عثمان بين القدور التي تبتقيق والممتلئة بالسلمك والجمبري، بين حشده الضاري، يده لا تسقط اللعبة أبداً، والسيجارة في زاوية فمه، وبدلة المكتب الأنيقة، ورباط العنق المحكم، وضحكاته الحادة المقطعة، غريبة...

يطالع كم صار ميكه عظيماً نانثا، وامتصت السهرات كل بريقة، وغدت ثمرته منهكة، وتتصل حتى أذان الفجر ، ولديه سيوف كثيرة يقدمها في الأصداقة الذين خانوا، وفي الملتحين الذين تكانروا رغم كل خطب جولاته في الفنادق، وتقطع السهرات بشجارات حادة، وبالبكاء، ويشحوب متصاعداً للذاكرة..

يذهب إليه في مكتبه الصباحي. بدلة أنيقة وجليد، لارفة من إبتسامة ولا زهرة من روح. تلاش روائح المطاعم الرخيصة التي يندفع إليها مع الشلة الفائرة بالصحة والعضلات والإفلاس. وهو لا يكاد يأكل شيئاً، وعلبة البيرة يخبئها دائماً في جيبه، وتظهر من تحت المقعد، وتتسرب كل نقطة إلى الوجه المجري الضامى أبداً، وحين تلقيه السيارة يدخل البيت جامداً، موقراً أبناء أو أمه

ويمضي إلى غرفته بهدوء مطبق
يجمع عثمان أغراضه من المكتب ويقول.

- قدمت استقالتني..

ويعرف إنه فصل، يأخذه بسيارته إلى الفندق. يحاول أن يجره بعيداً دون جدوى. يطلب نقوداً، يمضي محتي الظهر نافخاً الدخان بشوق إلى اللعب!

- ٥ -

كانت القرية أدغالاً بأشيرة تتحرك نحو الشوارع، كتلاً من الشغل تتساقط على البيوت والطرق.
ليس ثمة خبز أو ضوء، والشوارع تحتلها فرق مضادة عنيفة، والرؤس تنفجر، ويترافض رجال صارخون في أعماق الحقول. يقتفون كتل النار يرى الغلل تنوهج، ثم تدوي سهارات الإصعاف والإطفاء.

لم يعد في بيته شيء، والجنود يقتحمون المنازل ويضربون

بالهراوات. وفي الليل يهجم المقتنعون على كل ما يدب. امتلأت غرفته بدخان الإطارات المحترقة والقنابل المسيلة للدموع. وجهه ملتحق بقماش مجلول، وأصابعه تهبث عن الأسطر في الظلمات.

ألقده «الفاكس» في التراسل مع كائناته المادية وراء خطوط النار.

عبر «النقال» راح يبحث عن عثمان. أحس بحاجته الغريبة إلى هذا المفكك والثائه. وكانت الأصوات والعلامات تأخذه من بار إلى غرفة مؤجرة، إلى فندق رخيص، وإذا به يسمعه بعيداً، هارباً من مطاردة الدافنين.

جاءه صوته هادئاً، منكمراً، لكنه استعاد مرحة ببساطة، وكأن الغربة والإفلاس والبطالة والملاحقات لا تهن فيه شعرة. لا يزال يسمع الموسيقى وثرثرة النساء، يشرب الكؤوس الكثيرة، وينام في غرفته للثة، ثم يصحو متحجراً، ليبدأ في الظهيرة مشواره المخيف..

عثمان بدوره كان يصفي إلى المصفا الذي ربط نفسه فيه، ويضحك من ثوران الحرية المتفحمة، ويقول: ألق بالماضي، فيصرخ، كيف، كيف؟!

رأى أمين نفسه كأنه في قعر العالم، نازلاً إلى الأشباح وجثة تموز، مدققاً في ملامح المصلوبين، وعثمان فوقه بعيداً، في قمة فندق مشتل بالضوء، وغاطس في المياه العميقة.

رقد محموداً، سمع دقات من جواره، وثمة أسياخ تنمو في بطنه، كأن أحداً يطبخ البشور في قدور كبيرة، ويوزع رؤوسهم الناضجة فوق أطباق الرماح.

يرسل أوراقه وهو يرى الضوء الخافت ويسمع رنات حروفه وهي تتساقط في العالم الحي، وتأخذ أصابعه المقطوعة وأسطوانات الغاز المتفجرة الصاعدة إلى عنان السماء في احتفال مدو توزع لحم الفقراء على الملائكة، ومولدات الكهرباء وهي تغذي النهار بالنار والليل بالظلمات..

وإذا بثلة ملئمة تقتحم الغرفة، تتوغل فوق أوراقه وكتبه، تنطلق إلى بعضها البعض بدهشة وربع، تحرق في أوراق الفاكس وتسحب الضعبان الطويل النائم، وتقرأ وهي تسك الجاز في أنحاء المكان، تحيطه أسنة النار وتكتب سطورها على جسمه، رأى نفسه في العلبة الخشبية وسط الصحراء يكتب على ورق الصابون، ويصبر الأشياء من ثقب خرقه مسمار صغير.

الملك الضليل

جبار ياسين

هذا ما جناه علي أبي...

المعري

الجهوري: ما أجملك من الثغ!

أكان يعرف اني كنت اغني البئر التي تمسك بخيط حياتي
هنا والتي حفرها جنوده، في مكان لا تمر به قافلة، احتفاء
بمولدي؟

غير هذه الذكرى لم يبق شيء آخر من طفولتي. وجه أبي
ذاته، نسيت وجهه امي لا أرى منه اليوم غير الخمار الذي
كان يحيطه وخاتما ذهبيا بقص شذر كان يحيط ببصرها.
غير اني مازلت اذكر الفصل الأخير من حياتي الذي قادني
الى هذه الصحراء التي لا رحمة تحت سمانها الزرقاء أبدا،
فهو الفصل الذي ظالما ابعدتني عن جبل افكاري خوفا على
عقلي، أعلم الهجوم أن ذاكرتي صارت مثل كتاب نقرأ
صفحاته لننساها، هكذا الامر منذ أن وطأت اقدامي هذه
الرمال التي مهما تقدمت عليها بقيت في المركز. كما
تذكرت حدثا أو انسانا اغرقته ذاكرتي في بحر النسيان.
كان حياتي رقائق لم يجمعها مجلد وما ان امسك بواحدة من
صفحاته حتى تذورها الريح بعيدا. حتى اشعاري التي كان
يعرفها كل رجال قبيلتي نسيتهما بيتا بيتا وأنا أرددها في
وحدتي. الآن وأنا مستلق على الرضاض كأني ضب، لا خيار
لي. وقد استنفدت ذاكرتي باستثناء ذكرى واحدة، غير ان
اتذكر ما ابعدتني عنه فكري سنين؛ هذا الفصل الذي قادني الى
هنا أن لي أن أتذكره كيلا تمرقني أنياب الوحدة. من يدري،
لعل نفسي ستسكن بعدها في طمانينة الظلود الذي لا
صفات له والذي يعمر هذه المتاهة، بل لعل ظلمة البئر التي
حفرها أبي ستقتلني في أعماقها واجد طريقا يفخس بي
الى عالم البشر!

قتل أبي في الفتنة التي هي صفة سلالتنا، جاءني رسول لا
أتذكره بخبر قتله وأنا في مجلس أمير نسيت، فأعاد لي
صحتي بعد ليلة سكر ومجون، حين عرفت قاتليه، ادركت
وحدتي وضعف حيلتي أمام بأس عدوي، أخذت طريقي من
يومي الى القسطنطينية بحثا عن ظهور يساعدني في الثأر
لأبي ثم اطفا نار فتنة قبائلنا التي كلما نكبت أوقدت نار
فتنتها سنين، كان القيصر رحيمًا بي، استضافني لأيام

أنا ملك تائه في الصحراء، ومحكوم علي بالأبدية، لم أعد
أذكر الاعوام والقرون، في وحدتي نسبت عد الايام والشهور،
لا بد ان سنوات طويلة قد مرت منذ عرفت هذا المكان، فأنا
اليوم شيخ في أرذل العمر وسأظل هكذا حتى نهاية الدهر.
في شباهي وصلت الى هنا، لم أر ملامحي منذ دهر ولم يرها
أحد آخر، ولا بد انها تغورت، وإن يعرفني، اليوم، أولئك الذين
عرفتهم في الماضي، الناس مرايا الناس وأنا وحيد لا مرآة
لي سوى نفسي، على عصاي اتوكأ قاطعا هذه البهيدة، التي
لا يتحرك فيها شيء سوى الكتبان، شمالا وجنوبا دون ان
أجد طريقا الى البشر، أعرف هذه المتاهة شبرا شبرا غير اني
لم اقع يوما على حدودها، اذكر اني سكنت في بيت، ذكره
غانمة الآن، رأيت في شباهي الجبال والبحر والحقول ولم
يكن ذلك حلمًا، في يوم كان معي بشر من أجناس كثيرة
وبينهم امرأة على ناقة تقرأ شعرها لكني لا أذكر متى كان
ذلك، أذكر اني كنت أميرا وشاعرا ثم مات أبي...

قصتي طويلة لكني نسبت فصولها أمام هذه الكتبان التي
تنشابه. هنا تتشابه الايام ويغلب النسيان، الكلام ذهب
حياتنا فحينما نتحدث نتذكر ونتوغل حتى نقر مناجمنا
العميقة ونجد ما لم نفكر بقوله في يوم من الايام، حتى
الجمال ترغو لتذكر مسالك البهيد جيلا بعد جيل، وأنا لم ألغ
منذ لا ادري كم من الاعوام، فئات الذكريات الباقية في
رأسي تقودني الى طفولتي البعيدة، كان أبي الملك يلاعبني
بأغنية ألها لي، هو يضرب الصنج وأنا اغني ما لقنني
بالامس:

«أمر أمير الامراء

ان يحفر بئر في الصحراء

ليشرب منه الشارد والوارد»

كنت ارفع صوتي الطفولي قائلا الراء غينا فيغرق أبي في
لجة موجة من الضحك ويضممني اليه صارخا بصوته

* كتاب من العراق

طويلة لكنها لم ترد لي سولي أيامي القديمة، فالأرق، كان رفيقي في ليالي بيزنطة والبحر الذي كنت أراه من مضجعي كانت أمواجه تتقلب في أحشائي. دم أبي القليل كان يعوي كذئب لينزع عني سراويل الليل تاركا ليابي في هموم لا تنجلي مع شروق الشمس، لم يفكرني دم أبي ليلة دون أن يصرخ ناديا بالثأر له. في ليال كان يأتيني في الحلم مجللا برداء رث، ومناه تمسك بجرح جبهته النازف، ويسراه تهيل التراب على الجرح، دون جدوى. كان دمه يسيل فيصير نهرا يجري نحو الأفق، وأبي يتلاشى كشمس تسقط في البحر، كنت استيقظ مذعورا وصدى صوته يتردد، في أذني دون أن افقه ما يقول.

رويت حلمي للقيصر، فبكي وطلب لي خمرا فأبته شربها وفاء لقسمي، بعد أيام سرت على رأس جيش من الروم ماضين إلى كندة، عاصمة مملكة أبي، مضينا على ظهور الخيل بين الوديان واجتزنا السهول قبل أن يعبر بنا أسطول بيزنطة البحر، حالما تركنا السفن التحق بنا أدلاء من بكر بن وائل سلخوا بنا مجازات بين العمرات والواحات ويسروا لنا الطريق، بين يوم وأخر كانت تتحقق بنا لثة من الأعراب على نوقهم، طمعا بغنائم قادمة أو انهبارا بدروع وخوذ جنود بيزنطة التي كانت تبرق تحت الشمس كذهب مصر.

بعد هالدين كنا على مشارف مضارب بني اسد، قتلة أبي، عسكرنا على فراسخ منهم، وفي الليل مضت العيون، يحرسها الظلام، تترصد العدو لتعود عند الفجر وتعلمنا ان القبيلة ارتحلت الى ضفاف بحر العرب، لم تترك الأمر، لحقنا بهم على عجل وخبت جيادنا ليلتين، حتى كان البحر على ميمنتنا في الليلة الثالثة، هناك عسكرنا وحين جن الليل رسم الامير طهفور خطة للحرب، ترك البحر يحرس الميمنة والصحرَاء تحرس الميسرة وثبت لنفسه مكانا عند القلب، اما انا، امرؤ القيس، ملك كندة غير المتوج وشاعرها، فقد ثبت لي مكانا في مؤخرة الجيش، يحرسني الأدلاء من بكر بن وائل وثلة من الأعراب. كندة ظلت خلفنا لتستقبل كراديسنا بعد النصر، كان الامير يخشي علي من طعنة في غير اوانها يضيع بعدها ملك أبي وقد أوصاه قيصر بي.

مع الفجر ابتدأ صهيل السيوف وطلعن الرماح وشق الروم صفوف بني اسد الذين انتشروا كقطعان المعاز حين تشد عليها الذئاب، من مكاني كنت ارقب ميمنة جيش الروم تنقض كأنها فارس واحد وارى البحر الذي كانت أمواجه تعلق كما الطوفان وهي تهفو الى الساحل. فجأة كشفت

الامواج العالية عن سفن بجسوم واشرعة زرقاء كموج البحر. كأنه حلم شاعر ما حدث اذ سرعان ما اتضحت المركب التي نزل منها، وقبل ان تروس، فرسان تلشوا بالبحر، كنت بعيدا وكان صوتي يضيع في جلبة المعركة وشاراتي تغيب في غيبتها، انقضوا بخيولهم الناضجة بماء اليم على الميمنة التي تمزقت كتوب مهترئ فتزعزع القلب، وامتصت الصحراء الميسرة، ثم تناثر الجيش في وضعة عين، هرب الأدلاء مع الأعراب وجمحت الخيل وحدها وخبت محممة دون فرسانها نحو الأفق، قرفصت، وقد بقيت وحيدا، في مكاني كجمل يحتضر. كنت ارى مقاتلي بني اسد يزأرون كالسباع وينقضون على الفلول المنهزمة من الجيش. اجتازني الفرسان وهم يلاحقون المشاة من جيش بيزنطة، الذين فقدوا رشدهم، حاصدين رقابهم من على ظهور خيولهم الهانئة مثلهم، لاحقت الغبار الذي اشارته حوافر الخيول واقدام الرجال فعضى بعيدا حتى حجب الأفق ونور الشمس وغابت كندة عن ناظري، فحل الصمت.

بركت في الزمل ساعات من النهار وفرنسي تنتظر لي وتعلق وجهي، حين جن الليل غادرت الفرس الى جهة ما وضاع كل أثر للمعركة. ليلتها رأيت نجوم السماء قريبة مني كأنها جواهر تاج أبي، مددت يدي الى النجوم لكني لم امسك بجوهرة واحدة من التاج، تذكرت قصائدي ومقامي بجبل عسب ودارة جلسجل، قلت شعرا رثيت به حالي حتى غادرتني شياطين الشعر، في الفجر وجدت نفسي في الفلاة. انا الملك الثاني في هذه الصحراء، محكوم علي بالخلود والنسيان، تذكرت آخر فصل من حياتي حين كنت ملكا وشاعرا للمرة الاخيرة منذ الآن لن تكون لي ذكرى أخرى، لا ادري كم مضى من الزمان وانا اهم في هذه المتاهة وحيدا، صامتا، لا عزاء لي غير السماء الزرقاء التي لا رحمة تحتها، اقطعها شمالا وجنوبا لكني لا اترك مركزها خطوة واحدة، اينما اضمي اجد نفسي في مكان يشبهني لا أثر فيه لحياة غير الضبان الزاحفة على الرمضاء حولي، ترافقتي اينما مضيت، كأنها حاشيتي، لن يبقى لي بعد الآن يوم آخر لأتذكره يدفع عني عناء حياتي التي لن تنتهي، أسير متوكأ على عصاي، يعصرني الشهبك والزفير، دون أن أعرف اتجاهها، بصري يخفت كل ساعة وهو يحرق في الفراغ ليس أمام وخلفي غير مشهد هذه الصحراء التي بين كتبائها أمضي.

الطريق إلى البندر

أحمد الرحبي

سيرة المكان قبل أن تلتسهه الأفقى الأسفلتية

البومى للسكان وواقعه البسيط، لم تخرج القرية حينها بعد ولم يفض عليها العالم من كل حذب وصوب فلم تكن تملك القرية جديداً في يومها يقلب واقعها أو يزعزع ثبات هذا الواقع سوى زائر رمت به الدروب في أصيلات أحد الأيام في كنانته حفنة أخبار وحكايات زوادة المسافرين والجوابين العتيقة، أو عاندا إلى مسقط رأسه «قرية».

كان خروجنا في الصباح الباكر من القرية، على أضواء الشمس الأولى كنا في الوادي تحت السدرة الكبيرة الوارفة الظلال بجانب مسجد القرية الطيني القديم، بانتظار سيارة ما نستقلها السيارات نادرة في ذلك الوقت إذ بالكاد تمر بجانب القرية سيارة أو سيارتان منذ الصباح الباكر وحتى المساء وعادة ما تنطلق مع شروق الشمس إذ أنها تكون قد عرجت على عدد من القرى في طريقها أو في حسيان سائقها دائماً أن يتوقف على جانب قرى أخرى بعد المرور على قريتنا. هرعنا بسرعة لموافاة السيارة بالمكان المعهود حيث يتجمع عادة أهل القرية لانتظارها، أتبع أبي وما زال الكرى يطبق على عيتي إذ انتزعت انتزاعاً من نومي لمرافقته في أول إرتحال لي خارج نطاق قريتنا، ما عدا تلك الارتحالات على ظهر حمار كنا نقطعها بين حين وآخر إلى مركز الولاية، يلجأ به أبي إلى طبيب المستوصف هناك مدافعة منه لافتراضات حمى الملاريا التي كانت تشن جسمي الصغير الضعيف بدائنها أو مكافحة لأعراض التلارخوما التي أصبت بها في طفولتي المبكرة، أما أبي فقد ارتحل في أسفار كثيرة وبعمدة خلف طلب الرزق عندما عز مثله في القرية ولم تنهياً أسبابه في الأتشاء القريبة والمجاورة.

قد سبقنا إلى هناك عدد لا يتجاوز أصابع اليد الواحدة من رجال ونساء وأطفال اتخذوا أماكنهم مقرقنين فوق كتل الأحجار المتناثرة هنا وهناك حول الشجرة وكل وضع إلى جانبه بعض حاجات منها عهدة حمل بها ومنها زوادة مسافر لا بد منها في رحلة كهذه. أثناء ذلك ووسط ترقب سحابة غبار تظهر علينا من ثغر الوادي انخرط الجميع في حديث الشؤون

سحر ينقل على إنكفاء متوحدة لا يفض طلسه وسط أطوار الجبال التي تشكل منها تضاريس المكان ففي إطاره (المكان) لم يزل يكتنف نشاطاً سكانياً متجذراً منذ عشرات السنين نتيجة صبرورة تكيف لم تفتأ تتواصل على مدى زمني بعيد وتراكم خبرتها الإنسانية من حيث المعيش في مسرح المكان وخلق ذاكرة جمعية معه، (أنسنة المكان وجعله قابلاً لاحتضان التجربة الاجتماعية والإنسانية) بعدما انتزع الإنسان هناك- في تحد لا يضاهي شروط بقائه في إسار قسوة ورهبة طبيعة وعرة قاسية- حروناً غير قابلة للإخضاع مصونة في بكارتها، كان النخل سيد المكان هناك والإنسان سادته، حيث ما يكسر حدة عتو التضاريس ويرسم مسحة تتصلح مع الوحشية الجبلية القاحلة بروز قمم النخيل الباسقات وخضرة الحقول البانعة وسط احتشاد كبير من القمم الجبلية فهي ضئيلة هذه المساحة الخضراء نقطة خضراء بالكاد وسط محيط جبلي وصحراوي جهم. ففي المسالك الجبلية الوعرة على أجناب وحواف المرتفعات الصخرية وبين الوهيدات والمنخفضات أسفل الهضاب وفوق الذروات الشاهقة المطلة على الأخاديد والمجاري السيلية العميقة دائماً هناك طريق ترابي يرتسم في شكل اغواني يعضي صعوداً إلى ممكن قرية أو مربوطاً إلى قرية أخرى يخفّره الدوار هذا الطريق، لم تكن الأفقى الأسفلتية حينها قد اقتحمت عزلة المكان في تلك الأصقاع حيث الجبال حائط يصل الأرض بالسماء لم تكن حينها في تلك الأنحاء العزلة الساحرة للمكان قد اقتضت بعد، لم يأت العالم بقضه وقضيضه بعد لبشلف المكان عن عزلته ويشقله عن تأمل ذاته منعكسة في محيطه.

هكذا كانت القرية كيونونة وادعة لم تلتسهه الأفقى الإسفلتية في ذاكرتها، لم تفرغها عن ذاكرتها بعد. لا اختلاط بين خارج هو في مرآة التخييل والحكاية سفر ما بعده سفر نحو الهناك البعيد عن حدود القرية الرابضة في وادع بين حضن الجبال، وبين داخل مسطور ومحموط في الذاكرة ومعرف به في المعيش

* قاص من سلطنة عمان

الصغيرة لأهل القرى التي ناموا عليها في ليلة الهارحة بعدما اجتروها وقتاً، فهامهم يعيدون اجترار ذلك الحديث بشكل مملّ، في التوقيط الحديث مقدم رسول من ناحية القرية (طفل يهرع حافياً بخبر وجيز مفاده . الأهمية العاجلة والقصوى بإخبار أحد أهل القرية في البندر بأن ابنه مريض وعليه أن يحضر حالاً). يتلفد أحدهم الخبر ويجمعه مهمة له في سبيل إيصاله بسرعة قصوى، انجلى الأفق البعيد عن سحابة الغبار المنتظرة فخرج الجميع من استغرافة حديثهم وهبوا وقفوا يلويون بين بعضهم البعض يوضبون حاجياتهم ويزكون حمى الاستعداد لاستقلال السيارة حال مشارفتها المكان، لم يكن الوقت منذ ظهور السحابة معلقة في الأفق وحتى مشاركة الآلة العجوز للسدرة التي نتجمع تحتها إلا انتظاراً آخر لكنه هذه المرة وقفوا منتصبين بامانتنا نداب سحابة الغبار وهي تقترب إلى أن أصبح لها عن بعد وجيز هدير ميكانيكي

ما أن وصلت السيارة وهي عبارة عن كتلة حديد هائلة ، قاتمة بكابينة في الأمام يشغلها السائق ومعاونته و صندوق كبير تعلوه قضبان حديدية في الخلف، حتى هرعنا من خلفها ومن حولها قبل حتى أن تتوقف وتستقر ، وعندما توقفت أول ما تم المبادرة إليه طلب الأخبار والاستفسار عن الأحوال من ركاب السيارة الأمر الذي يمارس عادة بطقسمة مقفلة ولأن الوجهة معلومة (كان أغلب وسائل النقل ما بين قريتنا والقرى القريبة المجاورة لها يكون بالدواب) فلم يكن هناك وقت تتم إضاعته في التفاصيل، حيث تسلفنا كالمعادين صندوق السيارة العالي وجاء مستقرنا داخله مع الركاب الآخرين فوق أشولة النمر التي تشغل بطن الصندوق ، في هذه الأثناء اكتشفت كم اني أشكل من الآن وطول الرحلة عينا على أبي كما هم أولئك الصغار من حولي الذين يرافقون أهلهم، أيضاً نفع تسلف صندوق السيارة اضطر أبي قبل أن يصعد السيارة إلى مناوالتني إلى أحد الركاب بعد أن رغبني عن الأرض وسلمني بحذر إلى يدي ذلك الراكب، كما فعل بالمثل أولئك الذين اصطحبوا أطفالهم .

أما النساء فكان وضعهن صعباً ومحرجاً للغاية وهن يضطرن إلى التسلق فكان الحياء والحشمة اللذان جبلن عليهما جعل إضطراب كهذا يضطرنهن إلى التشمير عن أبيهين والإعتماد على قوتهن العضلية موقف لا يحسدن عليه، خاصة وهن يمارسن ذلك تحت أنظار الرجال ، من الأتارب والأبعاد وعن كلب منهن. بعد أن استقر كل واحد من الركاب في المكان في حيز صندوق

السيارة المزدهم والممتلئ وفي الحدود الدنيا الملائمة نظراً لظروف اهتزاز السيارة وأرجحتها التي تستفيض بها الرحلة طوال الطريق، انطلقنا وشيئاً فشيئاً عادت تشكل سحابة الغبار وهي تبدو عن قرب هذه المرة كمنظلة ضخمة مغبرة تجرها السيارة خلفها ومع ابتعاد السيارة بنا في سرعتها القصوى كانت أيضاً قريتنا تتعدد فتتعدد بواديها وحقولها وقمم نخلها، والهضاب الجبلية من حولها (وكان ذلك يظهر بغرابة ساحرة لخالي الصغير في حينها) ، إلى أن غدت في البعيد عبر الأفق ومن خلال سحابة الغبار، بالكاد نقطة خضراء باهتة.

في ظل التآرجح والاهتزاز الشديدين اللذين لا يجعلان شيئاً في مستقره بفعل حركة السيارة على طريق حصوي ، كنت متمناً لأبي أن يضعني في حضنه مشكلاً لي بجسمه عازلاً ملائماً للاهتزازات والتآرجح الشديد، أو مخففاً منها على الأقل، لقد أتاح لي الوضع الملائم ذلك الذي وفره لي، أن أنطلق بنظري من خلال زوايا نظر جديدة لم أعهد لها من قبل وأن أشرف بخيالي الطفولي الفصيح مساحر للخيال وسط هذه القيعان والأخاديد الجبلية والأودية التي تنشق وتلثم السلاسل والهضاب الجبلية في دراما وحشية لحضور الطبيعة برهبة وجمال سكوني أسر، حيث التضاريس وسط هذا المسرح الحجري الهائل وشتى التفاصيل والغنى المفرط الذي يتزيا وتتشكل به في رحابته الطبيعية في بكورة عذراء، تفيض بالتحدي في كل خطوة يخطوها المرء وسط هذه العمان الهائلة التي تتشاقق أوتاداً صخرية عملاقة في السماء.

في مسيرنا توقفت السيارة عدداً من المرات أمام المساطب الخضراء لبعض القرى لتلتقط الركاب المسافرين في طريقها هكذا في كل مرة من هذه التوقيفات يتسلقون بدن السيارة لينحشروا هم وأمتعتهم معنا، لتلتقط متابعة مسيرها تحفو في وجوهنا التي يلفحها هواء الصيف الشديد السخونة في عراء الصندوق الخلفي، الغبار المتطاير في سحابة دائمة تدو خلفنا ويبدو أن الاهتزازات والارتجاجات بفعل الحركة الشديدة في الطريق الذي يتفاوت في كل ميل ارتفاعاً و انخفاضاً وإنحاء كان له أثره السيئ علينا نحن الصغار وبعض النساء من الركاب فقد أصبحنا ضحية للدوار والتقيء الشديدين الأمر الذي جعلني ألوذ بحضن أبي لأدفن رأسي في صدره بعد أن شعرت في رأسي أن كل شيء من حولي لم يعد له مستقر.

أسئلة قبيلة الإناث

خالد العربي

(١)

« وهل يعني ذلك أنه كان موتا لا عقابا كما يحدث حين نموت بعد أن نتجرع الألم، وتساعت عن أنهن «كرب» في الجمع و«كربة» في الثأنتين وليس ثمة ذكور في القبيلة، هل الأمر مبهج أم محزن ؟! .. «كربة» صغىروونة مثلا وتكبر وتكبر وتسوي أيش ؟ «كرب» ! لهذا فنأوهن لا يثير الإنتباه كما بروزهن ؟! قد يكون عقابا لإلهيا مثلا وما أدرانا فكل شيء فان إلا وجهه؛ لقد عزمت أطول من غيرها إذ كل النخل الواقف بزهو مثل من نسيه الموت ممتد على طول ذلك السهل بلا كرب ...

(٢)

كان الفلج يسير وسط الساقية خفيفا يتهادى مثل نورس، أسرع إليها بخفة متناهية وكأنه لم يخطط وكأنه ربح مرسله وكأنه يعرفها منذ زمن بعيد أو وكأن ثمة نارا بينهما ... أسرع فقط لانتزاع أجل تلك الكربة الوحيدة الصافنة كجواد جميل وهوي واغتصبها دونما مقاومة منها، ودون أن تحرك النظلة السامقة طرفا من أطرافها ولم يذهل النخل الواقف بكربة إلى جوارها بل لطلعن ضحكنا هزءا وكما وربما تألمن أكثر من رفيقتين من يدري ..؟! لنزعهما - بشهادة الفلج الجاري - بين يديه الششتين ثم تناول حطبة مدببة وأخذ يذتح وسط الكربة .. نمت إلى أن هندس معمرا صغيرا بوسطها، تنفس من ثم بارتياح ووضع وريقة صغيرة مهروسة بإحكام ثم ألقي الكربة على رأس فتحة الفلج المغلق ... تلك الفتحة المظلمة على المجازة مباشرة وجرى بساقيه الهزيلتين منتظرا الجواب من على خلفية المجازة المسورة بالطين، جاءت الكربة بقهقهة ناعمة ومن دون الوريقة المهروسة في وسطها، انتشى وراح يديج الكلمات في رأسه ويرسمها كما النقش ويترقب المساء التالي، وبالتحديد قبيل غروب الشمس بأمل وثقة افتقدتهما منذ شهر، وبالتحديد منذ أن لصحا صدفة و«الهاندوة» تتعامل على رأسها

معاني بعض العفريات :

- الفلج : نظام مائي لسقي والاستحمام من آن وبه غرف مستقلة للرجال ولغيري للنساء وعند الفلج من رؤوس الجبال لبثتي مسابكن القرية
- المجازة : مكان مسور تستحم فيه النساء ويكون عادة في جزء سطلي من جدول الفلج
- الكربة : جمع كرب - أصول السقف الفلاط هي الكراميف، واحتدتها كرنافة والعريضة التي تسمى فتصير مثل الكفف وتسمى كرب النخل كرها لأنه استغني عنه - ابن منظور.

وهي تدلف إلى المجازة التفتت إليه بشيق غامرة إياه بابتسامة فجائية مأكرة، لم يكن هو قد رتب الفكرة بعد، إنها فقط مصادفة ثانية لكنه ارتعش من جديد .. ارتعش هذه المرة مثلما لم يرتعش من قبل ولحظ عينيهما كسهم مرسل إلى عينيه، (أخطئ) مثل سقاء لكنه لم يشأ انفلات تلك الفرصة التي دوخته طويلا دون أن يعثر ولو على وسيلة واحدة للتخلص من رنين مشاعرها المسترسلة في دماغه منذ تلك اللحظة الخاطفة، اللحظة التي لصحا مثل وميض برق خاطف قبل مساهين، كان ألما لذيذا ومزلما غير طبع الوصف بالمرة، ألما لم يكن قد هدأ بعد حين رأها من جديد وهي تدلف بوابة «المجازة» تودجج برأسها (الهاندوة) الضخيفة ...

(٣)

فجأة وهو بين الاختفاض وامتصاص سهمها المباغت التقطت عيناه صدفة الكربة السفلى للنظلة المجنحة مثل طائر الغلاب الضخم فاردة ظلالها على المجازة ، كانت كربة وحيدة زائدة وربما شهدت فناء أخواتها الكرب واحدة تلو الأخرى، ولو كانت تعلم أن عين المحب سترصدها ذلك المساء، وبالتحديد قبيل مغيب الشمس بقليل لتلحقت وربما لسقطت بكرامة مثل أخواتها لكن ربما لأنها كانت مثل ضرر وحيد في فك عجوز جاءها الفتناء على نحو مباغت وغير مرغوب بالتأكد .. وربما لأن النهايات لا تأتي كما نتوقع دوما كان فناء أشبه برمحة ثقيلة لا أكثر لكنه فناء .. موت بلغة أفقر وطأة ظلت تهابه رغم ذلك العمر المديد ورغم فدنها لجيش كامل من الكرب منذ نومة أطفالها إلى هذا اليوم المشؤوم كما يقولون، بالأمس فقط كانت قد صدمت في مقتل آخر رفيقة لها، عجوز مثلها بالطبع وقد حز في نفسها مشهد السقوط المباغت الذي ألم برفيقتها الوحيدة، فقد سقطت فجأة كما لو أنها (براقة).. لقد سقطت بخفة متناهية من طابق علوي ومن دون أن يلتفت إليها أحد ما .. وحدها من شعر بصمة سقوطها وارتعبت من نهاية مماثلة، لقد نبش سقوط الرفيقة الكربة الأسئلة القديمة الدفينة وكان الموت وجود بمعنى ما، تساءلت وهل بقي لها إلا أن تتساءل لا لتقتل الصمت والوحدة بل لأنه ما كان لتلك الأسئلة أن تتخلل هكذا مثل فطرات رذاذ شافئة لولا الوحدة والصمت، لقد تساءلت عن سبب تأخر موتها لتشهد كل تلك الميئات. وتساءلت لماذا ماتت رفيقتها هكذا بقتة

* قاص من سلطنة عُمان

الصرخة

فيضايل

وأمنت أن هذه القطة اختارتها من بين كل الناس ووقفت قبالتها، لتكون مرآتها وتربها حقيقتها. أجل إنها معطوبة تماماً مثل هذه القطة، وعطب الروح أصعب من عطب الجسد. لم تتحرك القطة رغم زجرها الشديد لها، حتى اضطرت أن تلوح بحقيبة يدها مهددة بالضرب ففرت القطة هاربة، لاحظت أن هناك ندبة عميقة في خاصرة المسكينة وأن ذنبها مقطوع. لعلها تعرضت لطعنة سكين، واعتداء، احتقرت قسوتها وساديتها، وفكرت أنها تتعامل دوماً بتشف واحتقار مع الضعفاء والمساكين أمثالها، وبدل أن تشعر بتعاطف مع المسحوقين، فإنها تحس بكره وشذاتة نحوهم. أجل، لتعترف بهذه الحقيقة، واكبر مثال عليها غرفة العوانس، كما تسميها - هي وصديقاتها.

سمعت صوت ضحكات صافية تشق صوت البحر غير بعيد عنها كان صبية في عمر المراهقة يسبحون غير مبالين ببرد شباط، ربما السباحة هي المتعة الوحيدة التي لا تكلفهم مالا، تأملتهم كيف يترضون مقاومين البرد وكيف يتدافعون ثم يلغون بأجسادهم في الماء البارد مطلقين صرخات نشوة، متجاهلين أنه غير بعيد عنهم يصب المجرور، هي نفسها تتجاهل الرائحة القذرة معطية كل روحها للبحر، أحست بشفقة ويشيء من الفرح حين فكرت أن هؤلاء المساكين قادرون على الفرح رغم القهر والموت حولهم. فكرت وهي تحسب نفساً عميقاً من الدخان أنها لو خُيرت أن تبعث في الحياة مرة ثانية لاختارت أن تكون سمكة، سيكون البحر عالمها، لكن قد يصطادها صياد ويقتلها بسادية. ترى ما سبب عذوبة البشر؟ لماذا كل تلك الفظائع والمجازر التي ترتكب؟ صفتها ذاكرتها بصورة لا يمكنها نسيانها لطفل عمره شهر قتله الإرهابيون، شقوا صدره ووضعوا قلبه في فمه! يوم تأملت تلك الصورة فكرت جداً أن تقتل نفسها، لأنها قررت من الحياة والعار الذي يجلبها من خلال هذه الصورة، حانت منها الثقافة لترى أناساً يأكلون، رجل وثلاث نساء وأطفال يتحلقون حول طبق ملوئ بالبطاطا المسلوقة وقطع اليندورة، هم الإنسان الأبدي الطعام...

ليس من فضاء في هذه المدينة سوى البحر، وحده يحول نار الحقد والقهر في روحها إلى رمداء، وأمام مداه اللامتناهي تحس بغفالة كل الآلام، البحر وحده يوجد لها هامشاً من الحياة تعيش فيه حياة لا قهر فيها ولا نفاق.. أمامه تعرض ندوب روحها، انحصارها المستمر تجاه زمن يعطي الأولوية للكلاب والمنافقين. وحين تتأمل بلا ملل مداعبة الموج لصخور الشاطئ تشعر أن روحها تفسل من القنوط شيئاً فشيئاً، ومرة تلو المرة.

قفص يحل على البحر، هذه هي مدينتها، لاشيء على الإطلاق تفعله في هذه المدينة سوى تأمل البحر وتدخين الأريكة، وتدوب أحزانها بعدة فناجين من القهوة. كل شيء يغرق في للكسل والضياب والتشتت، فهي غير قادرة على التركيز إطلاقاً، فما أن تبدأ بالتفكير حتى تتشعب الفكرة ثم تضيق، تلاحقها بلا جدوى ليفرق ذهنها مجدداً في الضباب، لكن ما يدهشها حقاً حالة الاستعجال التي تعيشها، فهي تستعجل نهارها ليمضي سريعاً، وما إن يحل الليل حتى تستعجل بدوره ليمضي بانتظار الفجر. ما إن تنتهي من تناول إفطارها حتى تنتظر الغداء بفارغ الصبر، ويعدده تنتظر العشاء، ثم المسلسل اليومي الذي تتكهن بكل أحداثه سلفاً، ترى لم تستعجل الحياة هكذا، كأنها في سعي إلى هدف عظيم!

أحضر لها النادل الأريكة وفنجان القهوة، وضع جمرتين فوق القرص المغطى بورق السوليفان، انتظرها حتى سحبت نفسها وأطلقت الدخان من فمها، شكرته، فمضى متمنياً لها جلسة لطيفة.. معتتها الوحيدة في الحياة هي نفث دخان الأريكة، تشعر أنها تطلق بخار همومها المحتبس في روحها على دفعات، فكرت أن الأريكة هي للقاسم المشترك بين الناس في هذه المدينة من المراقمين وحتى الشيوخ، وأن هذا الشعب بمعظمه لا يفعل شيئاً سوى تدخين الأريكة لساعات كل يوم! مرت بجانبها قطة عوراء، عينها اليمنى قطعة بياض كزلال البيض المتجمد، رمقتها القطة بعين وحيدة، أحست نحوها بحقد، لأنها رأت نفسها في هذه القطة المعطوبة، لقد عطيها الزمن،

* قاصة من سوريا

عادت تفكر بشلة العوانس، وتحس بشققة لتلك الشلة المكونة من ست أنسات حاصلات على شهادة جامعية، أمي مصادفة أن تجتمع ست أنسات جامعات في غرفة واحدة، ليمارسن وظيفة وهمية، لا يتطلب العمل الفعلي فيها عشر دقائق؟!

لم تتزوج أي منهن، يقين عشرين عاماً محتطاتي في ثقافة الوظيفة والمكوث الإجباري ثمانين ساعات كل يوم في غرفة اهترأ أنثائها كما اهترأت أرواحهن، كان محور حديثهن الرجل بما يحف بذكر من نكات جنسية وإيماءات تدل على كبت شديد. هالقتها تلك الحقيقة وهي تتأمل البحر الذي أشعرها للمرة الأولى بتفاهتها واحتقاره لها. كل صباح كنّ يجتمعن حول القهوة، يكفي أن تلتقي عيونهن، لتقرى كل واحدة حرمانها في عيون صديقاتها، كانت كل منهن تعرف كم يسحقن مفهوم الشرف سحق حشرة، وكم يضطربن مرغعات ودون ذرة قناعة أن يحافظن على عزيرتهن التي تعني حكماً للشرف، ويدافعن عنها حتى حدود الاستبسال، وهن يمتصين في العمق نفس تلك القيمة التي لا تعني لهن سوى السجن بلا ذنب! لسنوات طويلة حاولت حل لغز التعنيس، كيف لم تتزوج هي وصديقاتها؟ بل لم ينتشر التعنيس بين الشبان والشابات؟ فرغم كونها وصديقاتها جامعات ومن أسر محافظة، ولم يخرجن عن العقلية المتعارف عليها، لم يدخلن قصص الزواج.

لكنها حين بدأت تفكر بالأرقام فهمت أن الفقر هو السبب، فالراتب بعد عشرين سنة من الوظيفة يقل عن مائة دولار! صار الزواج معجزة، فالظروف المادية خانقة، كانت العلاقة بين العوانس الست ملتبسة للغاية، إذ تتجمع فيها الأضداد، حب وكره، حقد وشققة، غيرة وتعاطف، كانت كل منهن تشعر أن حزنها بالتفاعل مع حزن صديقاتها يحمل شيئاً من الفرح، كانت كل منهن تحس حين تنظر في عيون صديقاتها بذلك الأسى الواحدي الذي يجلب الروح، وكُنّ يعرفن - دون أن تبوح الواحدة لزميلاتها - طعم ذلك الدمع الداخلي الذي يذرفه على مصبرهن المفقود وعلى الأمومة الجريحة. كانت كل منهن تكره صديقاتها لأنهن يجسدن لها فشلها، وحرمانها العاطفي والجنسي وقهرها المادي، كلهن يشتركن في صفة هي الإكثار من مواد التجميل، إنها تعرف الآن وهي تتأمل البحر اللامتناهي

بكبرياء زرقته أن الإكثار من استعمال مواد التجميل اعتراف صريح بالهزيمة، هزيمتها تجاه الشباب، الشفاء المرسومة بدقة بقلم تحديد الشفاء، وأحمر الشفاء الكثيف الذهني دليل جوع دفين للقبلة، كانت شلة العوانس تشعر بحقد أعمى تجاه المتزوجات، وكان منظر امرأة حامل يكفي لبيلتهن ساعات، وكل منهن تعتمد في لحظات الألم الحرجة إلى وضع وسادة تحت ثيابهن والتفرج على أنفسهن في المرأة كما لو كنّ حوامل! وأكثر ما كان يسعدهن أخبار الطلاق والخianات الزوجية وإنجاب أطفال معوقين.

قاومن بشراسة إغواء الرجل حتى الخامسة والثلاثين، بعد هذا الصبر المديد طوحن بعزيرتهن كيفما اتفق، دون أن تعترف أي منهن لصديقاتها أنها خاضت تجربة الجسد وحصدت المرارة، وطعم الغواء والرماد.

تنهت أن النادل يقف بجانبها يتفقد جمرات الأريكة، نفّس عنها الرماد، وغير جمره واحدة فقط، فكرت أن روحها مثل الجمره تماماً ملتهبة من الداخل، ومن الخارج رماد.

فجأة احتشدت بذهنها جمهرة من الذكريات وخنقتها، حاولت طردها لكن عبقاً، ورغم تلذذها بالأريكة ومتعتها بتأمل البحر، فإنها أحست بغوران غضبها العميق، لدرجة أوشكت على التلعثم من شدة الغضب، ارتعشت وهي تسحب الدخان فهزتها نوبة سعال قوية، أطبق على البحر شئ مأساوي فلم يعد مريحاً لنظرها، مرت أمام ناظرها وجوه الناس الذين اختارهم لها القدر أهلاً وأصحاباً، باه! إنهم يميّتونني موتاً محفوفاً بأطبيب النوايا.

أجل هذه هي الحقيقة، كررت تلك الجملة مفتتة ببلاغتها وعميقها، عجزت عن لكمة مشاعر غضبها فانفجرت بالبكاء، تلقت دموعها بمندبل وريق، ثم اضطرت لرفع نظارتها الشمسية لمسح دموعها السخية، كانت تعترف أن حبها له خطأ، لكنه لم يذهب هباء، لقد جعلها تقمس يدها في لحم هذا الكون، حررها من سجن عزيرتها الإنساني وهي في الثالثة والأربعين، كانت تعرف أن علاقتها به تعويض عن الموت في حياتها، لكن هذا الوهم أو التعويض كانا ينقدان حياتها المعنوية من الانهيار التام، إنها تذكر يوم التقت كيف بدأ وجيب حار لا سبيل لأوصفه يهدر في دمه، وكيف هاجت مشاعرها في جيبان غير

محدد، لعلها أرادت أن تحقم نفسها في هذه المشاعر، أرادت أن تذوق الرجل، وهي تتفرج على القطار كيف فاتها، كانت تعترف لنفسها مراراً أنه من الجريمة أن تموت المرأة عذراء، وتبخلق في الواقع بنظرات حاقدة متألمة كأنها تصرخ به : إذا لم تتزوج المرأة فهل تموت عذراء ؟؟

وفي ظل القهر الاقتصادي وانعدام الزواج، هل تُقرض العفة القسرية على مئات الألوف من الشباب ؟؟ تساوت لماذا لا تشكل لجنة من علماء النفس والمسؤولين رفيعي المستوى لمناقشة أزمات الحرمان العاطفي والجنسي عند الشباب ؟ الشباب الذي لا مستقبل له لأنه مشلول، لأنه لا يملك المال في حدوده الدنيا لتحقيق أبسط حلم، يا لخشونة الحاضر

ووحشته! عجبت من قدرة البشر على الصبر، كانت تدرِك عبث مشاعرها معه، ولم تتسائل إلى أين يمضي بها هذا الشعور الأعنف من الحب، والذي يضبهه لو لم يكن تعويضاً عن جوع وحرمان سنوات، كان بائساً في زواجه، يزرع تحت أعياه مادية قاسية، وفي رقبته رسن يربطه بخمسة أفواه، كان في عمرها، رجل وسيم صقلته المعاناة، لم يعد لها يوماً بالزواج، وإذا كان البأس والرغبة بالتخلص من سجن العذرية قد قادها في البداية للقائه في شقة يملكها صاحبه، فإن الحب شئ عليها زويجة لا تقاوم بعد اللقاءات الأولى، كانت تهمس لنفسها مبهورة باكتشافاتها المتأخرة : أهذا هو الرجل، إنه رائع حقاً.

بدت لها سنوات عمرها كسراب، صارت تمارس بوحشية رياضة شد الصدر، وباعت خاتمي الذهب لتشتري أفضل أنواع كريمات العناية بالبشرة والمقاومة للجفاف، ثم لم تبال بآلام كتفها من مبالغتها في رياضة شد الصدر، تمتعت لو عرف نهدبها وهي في العشرين، وليس وهي على أعقاب الثالثة والأربعين، بدا لها الحرمان العاطفي والجنسي جريمة تعادل جريمة القتل، بل تفوقها وحشية لأنها تتم تحت حماية قوانين، ورعاية عقلية متوارفة جيلاً بعد جيل، لم تعد تذكر أين قرأت أن قمع الفرائز الجنسية يجعل الإنسان ينحرف، هل قرأت تلك الفكرة في كتاب لويلين رايش ؟ لا تذكر تماماً، ربما فائدة الحرمان كونه جعلها فائرة كتب، تقرأ، وتقرأ، لكنها قراءة اضطرارية بسبب غياب الرجل.

كل خططلها لإنقاص وزنها كانت تغفل، ما عدا الحب الذي أوجد في نفسها شهية الجمال والتمتعة، لم يفهم أحد من حولها سر تفجر جمال العانس، وتألق عينيها، صدرها الذي استعاد كرامته وشمع إلى أعلى، لم يكن يهيمها أن تعرف إلى أي حد يحبها، بل كانت تخشى أن تخرجه بالأسئلة لتكتشف أنه لا يحبها، بل يستعملها كمسكن في جحيم ظروفه، كانت المتطلبات المادية لأسرتة نذلة، وجدت نفسها معنية بأولاده تشتري لهم الهدايا، غضت النظر كونه لم يقدم لها هدية واحدة، كانت تحتاج إلى أن تهرل كي تستمر في لعبة الحب، إنها تُعفي نفسها عادمة عن سماع صوت العقل لتتصت لوجوب قلبها، عليها أن تعيش السعادة الأخيرة وتذوقها بنهم قبل أن تسقط في هوة الشيخوخة، كم تحتاج أن تحس بسخونة اللحم وارتعاشته، وتتصت لهدير النشوة في الدم. لا تنسى نظرة الدهشة في عينيها حين اكتشف أنها عذراء، سمعت صوته دون أن ينطق كلمة واحدة :

- والله أنت بطلة، كيف حافظت على عذريتك حتى الثالثة والأربعين ؟ تمتنت لو تقول له إنها حافظت عليها لأجله، وإنها سعيدة كونها أهدت إليه عذريتها، لكن رائحة الكذب كانت ستفوح قوية لو قالت هذا الكلام. أسعدها أن علاقتها معه خلصتها من شعورها بالضالة. ليس مثل الحب وذلك العزف المحمى الذي يقوم به جسد عاشق قادراً على جعل الإنسان يحس بكرامة جسده وروحته، كانا عارفين أن كلا منهما هروب الآخر، وواحدة الغفراء في صحراء الواقع القاسية. كان كل شئ يمكن أن يستمر حيويًا، مشبعًا بالنشوة لو لم تلاحظ أنها غدت لا تطيق طعم القهوة، وتنام بعمق شديد، وتستيقظ وحالة من الغثيان تحصف بأحشائها، هوى قلبها فزعاً وهي تدرِك أنها حامل، أكد لها الفحص بالشريط الكاشف للحمل مخاوفها، ثمة ملاحظة على علبة الشريط : خط واحد لا حمل، خطان يعني الحمل. غمست بيد مرتجفة الشريط بعينة من بولها، ظهر خط واحد، تعلق به قلبها، لكن سرعان ما ارتسم الخط الثاني قربه، انصهر قلبها بين الخطين العمراوين، الأحمر علامة الخطر دوماً، ترددت أن تصارحه أنها حامل، تخيلت غضبه ودفعه لها بقسوة للتخلص من تلك الورطة، إنها تعرف أنه لم يفكر بها أبداً كزوجة، تذكرت أنه نادراً ما يقول لها أحبك، يقولها خجلاً

في لحظات وصالهما الحميم، لكن لتعترف أنه لم يكذب عليها، فهي التي أرادت أن تقتحم عالم الرجل قبل أن يفوت الأوان.

خافت أن تحب هذه الحياة النابضة في أحشائها، خافت أن تطرح بالمرات الضخم الذي ورثته عن أهلها جيلاً بعد جيل، حول مفاهيم الشرف والعفة، تخيلت نظراتهم ترجمها : يا أئمة، أين نضجك وفهمك، أنفرطين بشرفك وتعملين بآبين الزنا! لكنها رغم حملها الأثم كانت سعيدة، إنها ليست الأرض البور، رحمها الذي يسفح دماً كل شهر متألماً من حرمانه من الأمومة، حقق ذاته وحمل أخيراً، برافو حملت، هذا ما تقوله لنفسها غذاء الثالثة والأربعين، ياء! ما أروع أن تنجب طفلاً، لم لا تستطيع الاحتفاظ به؟ لو كانت في أوروبا لأنجبته مرفوعة الرأس، هناك المرأة يحق لها أن تختار الرجل أو الطفل، تظل محترمة في الحالتين، تأملت الفراغ حولها بنظرات منكسرة كأنها ترجوهم أن يسمحوا لها بالاحتفاظ بالطفل، سيكون سعادتي وسندي ما تبقى لي من عمر، سيكون الصغير دنياها وهدفها، كانت تشعر أن هذه الروح الخافقة في أحشائها تجعل كل شيء من روحها ممتلئاً بالتوتر الحساس، مشعاً، ومضيئاً

أخبرته أخيراً أنها حامل، اكفهر وجهه وقال وهو ينظر إليها باشمئزاز: مصيبة. لم يعلق بكلمة أخرى. فكرت أن قمة سعادتها يعتبره قمة تعاسته، لم تجرؤ أمام تجهمه أن تقترح لو يتزوجها ثم يطلقها بعد شهر قال لها بعد فترة صمت ثقيلة: عجيب أن تحملي في هذه السن. تلقى قلبها الطعنة وهو أعزل تماماً، أردف: يجب أن تتخلصي من هذه المصيبة بسرعة.

طوّقت عنقه بقوة، كالضحية تستنجد بجلاذها في لحظة موتها الأخيرة، قالت: معك حق، لكن تصور لو كان لنا طفل، ترى من سيشفه؟ أبعداه عنه بفظاظة وقال: سيكون مشوهاً على الأغلب، لأن حمل المرأة بعد الأربعين خطأ.

انخفض صوتها حتى انكسر وهي تحدث طبيبها الأمراض النسائية، وحين قالت له إنها تريد إجهاض نفسها، توقفت دقات قلبها، كأن قلبها تعثر بشيء في ظلام روحها، فكرت أن حياتها حتى لحظة لقائهما بالرجل كان يمكن التنبؤ بها، إنها تحفظ تفاصيل يومها سلفاً أمام الرجل، فلا يمكن التنبؤ بشيء، ليتها لم

تعرفه، أسعدها أن الطبيب يتعامل معها برقة واحترام، أحبت أن تتكبره على احترامه لها وتبكي أمامه ظلم ولا إنسانية الأخلاق هنا، رجته أن يتم الإجهاض في عيادته، لأنها تخشى من الفضيحة في المستشفى، رجته أن يتم حالاً لأنها تخشى أن تفقد قدرتها على الانقراض، وتخشى أن تموت كمدأ أو تقتل نفسها

لم تشأ أن يكون بجانبها، فهو لم يعد يخصاً، لم يسألها كيف ستدبر أمرها، لم يسأل إن كان يلزمها المال. استنجد الطبيب بممرضته، أغلقا باب العيادة، زرقتها الممرضة بإبرة في وريدها، أحست أنها تغيب عما حولها، ضاقت نفسها، تمتت لو تموت، امتدت يدها الحرة من إبرة السيروم لتفك حصالة نهديها، هذا آخر ما وعته، لكنها ظلت تشعر شعوراً ضبابياً أن هناك يدا تنتهكها، فتئن وتقول للكتوت: ألم تنته، فريد: أرجوك ساعديني، رحمك قاسي.

تعرف ما يود قوله بسبب العمر، أكان مقدراً لها أن تخسر الرجل والطفل في أوروبا؟
- أرجوك يا دكتور ألم تنته؟

- لكن عليك أن تساعدني، كفي عن التشنج.
- آه، ما باليد حيلة، صدقني، لا أعرف ماذا أشعر.
قال لها أخيراً: الآن يمكن أن أقول إننا انتهينا.
سألت بصوت منكم: كيف؟

- لأن الرحم أطلق صرخة، هناك مصطلح نسميه الصرخة الرحمية، يطلقها الرحم حين يتخلص من حمل.

نادت عن روحها صرخة خرساء تعود أممات السنين، صرخة ملتناعة أحسنتها تنطلق من حنجرة كل النساء.

مشت وحيدة شبه مترنحة، وهلت البيت تجرر ذبول خيبتها، كانت الأسرة متحلقة حول المسلسل اليومي، لم يلحظ أحد شعوبها، لأن أبناً منهم لم يلتفت إليها، تكومت في مقعدها، لاحت منها التفاتة إلى أختها التي بكت فجأة تأثراً على بطل المسلسل الذي فقد ذاكرته ولم يتعرف إلى أولاده.

تظاهرت أنها تقطع بضع لقمات عشائها، لكن فمها ظل مطبقاً على مرارة معاناتها، وقبل أن تستسلم لغيبوبة النوم سمعت صراخاً بعيداً حزيناً كله شجن، وردت أذناها كلمة جديدة أضافتها إلى قاموس كلمات القهر: صرخة رحمية.

أنا لو كنت..

ناصر بن صالح الغري

أبوابه، افتح أبوابك يا مسمم.. لكن الأربعة حرامي قبضوا على علي بابا، وسجنوه في المغارة عشر سنوات، نعم عشر سنوات.. كم هي طويلة وشاقة، إنها عمر بأكمله.. وفي السجن تعلقت أكثر بالكتب، وغبت عن العالم نهائياً.. لكن العذابات لا تنتهي، والكتب لا تفعل شيئاً سوى أنها تزيد شقاء الإنسان وتنسيه العالم.. أه مشى كل الزمن وأنا في مكاني هكذا قالها أوبريكر سالم في إحدى المرات.. ازدادت نبضات قلبي، وشعرت بجفاف في الحلق، وخطوط من العرق أخذت تسيل في أماكن مختلفة من جسدي، كانت سيارة «المرسيدس» تقترب مني.. كنت أظنه حمدان، لكن ظني خاب.. تعلقت عيناى بزوجي حمام، كان الذكر يراود الأنثى لكنها تمنع.. يلاحقها، يقرب بمنفاره من جسدها الدافئ، تستسلم قليلاً، لكنها تنتفض فجأة وتبتعد، يفر الذكر، يقرب منها.. ويستمر في محاولاته دون بأس، قلت لهما بصوت دافئ ملئ بالحب: أنت يا حمام أجمل العشاق على وجه الأرض، أنت أفضل من يفتن في أساليب الفزل والمراودات.. كانت بوابة السوق تقف أمامي وكأنها قطعة أثرية لم تصبحها حمى المدنية الهائجة، كانت البوابة تنتصب كذاكرة عنيدة في وجه الزمان وقولوه.. وصلت إلى مصامعي جلبة السوق.. أصوات الباعة، ورنين الحديد في أيدي الحدادين، طرقات النجارين على الخشب، وأبواق السيارات، وصراخ شبكة هائلة من الفوضى الصوتية، وآلاف الأشكال والوجوه والأشياء، تعابير، انفعالات، ضحكات متشنجة، ونظرات مليئة بالانكسار، وعبون تلتفت في شبح وتترقب.. كنت وأنا أدخل من البوابة أشعر وكأنني أدخل إلى الحياة الحقيقية، وأزداد اقتناعاً بأن كل الفضل الذي تعرضت إليه في حياتي بسبب الكتب.. أخذت أغرق في السوق، لم أعد أسمع صوتي، لم أعد أتبهته، اختفى تماماً، وملامح وجهي لم أعد أتذكرها، وذكريتي نسيت ذاكرتي، أصبحت ضائعاً، كل ما أعرفه هو أنني موجود في مكان ما من السوق، وأنتي أعمل في مهنة ما، لكنني لا أعرف ما هي المهنة، وما هو المكان ولا الزمان، كل ما أعرفه أنني ضائع متلاش هباء.. وأنني لن أعود مرة أخرى إلى منزلي.

سئمت من الكتب، لم يعد فيها شيء يغريني، لقد عرفت على حقيقتها، واكتشفت خداع هؤلاء الكتاب البائسين، إنهم حمقى وكسالى، ويتوهمون أنهم عرفوا أسرار الكون، وأنهم وحدهم من يملك الحقيقة، قررت أن أغير الكتب.. خرجت من منزلي إلى الشارع، وشعور جديد يملكني، إنه أقرب إلى الدهشة، نعم نعم الشعور بالدهشة، كانت عيني تلتقط الأشياء وكأنها تراها للمرة الأولى، وفتت لأول مرة أنامل المنزل المقابل لمنزلي.. فوجئت بالشفوق والتصدعات التي تملأ جدرانها، وتخللت أنه في أي لحظة ما سيقع على ساكنيه.. النوافذ الخشبية مهترنة، وواحدة على وشك الانخلاع والسقوط على الأرض، امتلات بشعور حزين وأنا أتخيل مقدار الفقر والبؤس الذي يعيش أهل هذا البيت.. ربما تعيش فيه أم وابنتها، الأم لاشك عمياء والابنة متخلفة عقلياً، والأب توفي منذ سنوات أو ربما هجرهم بعد أن أدمن الكحول أو ربما في السجن.. عبرت تقاطع الشارع بعد جهد ومعاناة كبيرة، السيارات تمر بسرعة خاطئة، وكان أصحابها يحملون معهم حالات خطيرة، ويريدون إيصالها إلى المستشفى بأسرع وقت.. ماذا يعني الوقت لهؤلاء اليلهاء.. شعور جبان بأن سيطرة متهورة قد ترمي بي أشلاء إلى الجهة الأخرى سيطر علي وأنا أعبى الشارع.. سرت في أضعلي قشعريرة تكهرب لها جسدي وانتفض قلبي.. كنت عازماً على الذهاب إلى السوق، أريد أن أرى الناس، أكبر عدد ممكن، أريد أن أنظر في عيونهم تماماً لأكتشف مقدار ما يخفونه داخل صدورهم من أسرار، أريد أن أعرف عليهم من جديد، دهشت لمرأى بدوي يثياب رثة ولحية كثرة رانكا محاراً أبهى قوياً ومتجهاً إلى السوق، دهشت لهذه المدينة وقلت لنفسى : « حدافة، مدنية، تخلف، عهر، فسوق، فضيلة، عدالة، ظلم.. » الحياة لعينة.. تذكرت حمدان أصبح الآن مسؤولاً كبيراً، شعرت أنه قد يهرب بسيارته «المرسيدس» من الشارع، وسبراني.. سيطلب من السائق أن يهبط السرعة، وسينظر إلى باحتقار شديد، وسيسحب أنفاساً من الهواء ويضحك.. أوه لقد أضعفت شباهي، أنا لو كنت حازماً لو كنت عاقلاً وذكياً، لو كنت أكثر شجاعة ونشاطاً، لو كنت الآن أحد المسؤولين الكبار في هذا البلد، أنا من أوائل الذين أكتشفوا الديمقراطية، كانت الأماكن شاغرة، وكان المستقبل يفتح لي

* كاتب من سلطنة عمان

علها تذوب .. ولكن

جمال الفيلاي

فهاشل مطرب فاشل .. هاشل مطرب فاشل، جميل ربما أصبحت شاعراً .. ولكن الشاعر أيضاً في النار .. ليس كلهم وإنما بعضهم، هل أريد أن أكون شاعراً وأقف أمام الجماهير لألقي قصيدة ثم أحمل على الأعناق وأصبح نجماً ؟ لا لا لا أريد أن أكون شاعراً فهؤلاء دائماً مرضى، وهم أيضاً يحبون النوم في الصباح، عيونهم دائماً حمرة وتحيط بها بقع زرقاء، أنا لا أحب النوم صباحاً .. أحب شاعري، وأحب أن أمشي فقط ..

الشارع هذا دائماً لا ينتهي .. ترى من أين يبدأ ؟ لم أسأل نفسي ولو مرة هذا السؤال أين كانت بدايته ؟ هل قرب الفندق ؟ لا .. فقيل الفندق يوجد الشارع، عند الجبل ؟ وسط السوق ؟ لا أستطيع التحديد، ولكن غداً سأحدد من أين بدأت وإلى أين تنتهي بي الرحلة، ولكن ليس هذا مهماً، فالأفضل أن استمر بالتجوال، وأن أجعل الشارع بحري، والسائقين مجدافين، والجسد قاربين، والعجينين بدليين، ولأنسى كل شيء، فريماً يقودني الشارع إلى كذن، وأصبح غنياً، واشتري سيارة .. بل سيارات، وأجعلها مأوى للكلاب والقطط، وذهب إلى محل التصوير، وأصور ثم أنسخ صورتني ألف نسخة .. ألفين ... آلاف الصور .. أعلقها على أعمدة المصابيح، وأشجار الرصيف، ولوحات الإعلان الإلكترونية، ثم أمشي وانظر إلى صورتني .. سأكون في الصورة مبتسماً .. عابساً .. جاداً .. باكياً .. لا .. سأصور نفسي في جميع الحالات، وأصبح مثل المغني هاشل، والطيرة علاية .. يا سلام وعندما أمشي في الشارع سأقول للجميع إنه .. أنا الماشي .. أنا المعلق هناك هناك، نحن واحد .. هم سيعرفون أصلاً أن المعلق هناك هو أنا الماشي هناك، وسيلفتون ويمضون ولن يتكلموا، وسيضحكوا ويمضوا ولن يتكلموا ويبكوا، ويمضوا، وسأبقى أنا هناك معلقاً، وهنا معلقاً، أو هنا معلقاً وهناك ماشياً والشارع لا ينتهي، والنهاية مخادعة، والموت مخادع، والصمت مخادع ..

الشارع حياتي، وأنا أقطعه باحثاً عن نهايته ولكنها لا تظهر مخادعة، النهاية دائماً مخادعة .. في بعض الأحيان تحس بأنها قريبة مثل الطائر .. تطلق فوق رأسك ... تكاد أن تسمع رفيف أجنحتها، وتجتاحك بروبيتها، ولكن فجأة يهرب الطائر، وتخفي البرودة ..

هذه البيوت .. لا أدري هل ساكنوها يعرفونني؟ ولكن أمن الضروري أن أعرف، وإذا عرفوا أنني أعرف أنهم يعرفونني فما الذي سيحدث ؟ .. هل سأصبح قمرًا؟ هل ستعلق صوري على الشارع، وأصبح مثل المغني هاشل؟ إنه مشهور، باليطني هاشل، حتماً هناك بنات يحببهن، وأنا لماذا لا أحب .. أنا أحجل من النظر إلى نوافذ البيوت، هذا عيب، والعيب حرام، والحرام يؤدي إلى النار، والنار محرقة، لماذا وجدت النار؟ لو اختفت ما الذي سيحدث ؟؟ كيف سنأكل طعامنا؟ ربما نعتمد على الشمس، فنفسنا حارقة، تلك الطفلة سألت أمها لماذا لا يوجد ثلج عندنا ؟ فقالت الأم : هناك بلاد يهبها الله البرودة والثلج حتى يدعو الله كي يهبهم الدفء، ونحن أعطانا الله حرارة الجو حتى ندعوه كي يهبنا الجو البارد، وفي كلتا الحالتين نحتاج الله، كانت أجابتها نموذجية يا رب زدنا حرارة أكثر .. عل صور هاشل تذوب، وتعلق صوري مكانها عندما أصبح كوكباً ..

هذه السيارات لا أحبها .. لو كان عندي سيارة لرميتها للكلاب الجائعة، ولكن الكلاب لا تأكل السيارات ! لا سأجعلها مأوى للكلاب والقطط الضالة لتتوالد فيها وتربي صغارها، لو أصبحت جميع السيارات مأوى للكلاب والقطط الضالة لربما نافست هذه الحيوانات الضالة الحيوانات المدللة داخل البيوت من حيث النظافة والتأنق .. ولكن أنا لا أملك سيارة ولا أملك بيتاً ولا أملك مصنعاً ولا مزرعة ولا زوجة .. أنا أيضاً ضال ولكن الضال كافر، وهو مستبعد من رحمة الله، أنا أحب الله «وأنا أمشي وأنا أمشي» من يعني هذه الأغنية بالتأكيد ليس هاشل،

* كاتب من سلطنة عمان

الشتاء.. و.. جمعية كتاب وأدباء عُمان

رثتنا بهواء طبيعي. ذلك الهواء المشبع بالترحال دون أن يكون حبيس الدائرة الكهربائية (التكييف).
يمنحنا شتاؤنا أن نفتح نوافذ بيوتنا، مكاتبنا، سياراتنا، فهي طوال الأشهر التسعة مغلقة ليس هرباً من الصقيع إلى دفء النار بل من وهج الشمس ونارها الموقدة
نفرح للشتاء أيضاً من نواح عدة أهمها على المستوى المادي تنخفض فواتير الكهرباء والماء وعلى المستوى الاجتماعي تترابط الأسر بالتزاود والأهم التزاوج بين بني البشر وكذلك الكائنات الأخرى من حيوان وطيور وأزهار، لأن الطقس يهيم اللحظة المناسبة لمثل تلك الظروف والحالات.

أما بالنسبة للمستوى المعرفي / الثقافي فهو مرتبط ارتباطاً بموسم الشتاء. فالفعاليات الثقافية والفكرية، والسينمائية ومهرجانات الشعر والندوات المتعددة تقام خلال ذلك الفصل

« الأهم بالنسبة للمثقف العُماني في هذا الشتاء هو اجتماع عدد منهم لمناقشة هدف أساسي وهو إشهار وإظهار إلى الوجود بهتهم الثقافي وهي «جمعية كتاب وأدباء عُمان» فخلال ذلك الاجتماع تم وضع تصور مستقبلي لهذا المشروع المهم الذي كان يراود الأديب والكتاب العُماني منذ زمن وقد تمخض عن ذلك الاجتماع الحيوي والهام تشكيل مجلس إدارة تأسيسية منتخب للنهوض بعمل صياغة النظام الأساسي بجمعية كتاب وأدباء عُمان بالاستفادة من تجربة المكان العُماني وتجارب أسر وجمعيات ورابطات واتحادات الكتاب العرب.

أملنا كبير أن يلتقي مثقفونا وأدباؤنا وكتابنا، عما قريب تحت سقف واحد.. تحت سقف جمعيتهم.. جمعية «كتاب وأدباء عُمان».

طالب المعمرى

أفقت صباحاً على ضوء شمس منسرب من ستارة لم تنفلق أطرافها بشكل محكم.

أفقت على غير عادة كل يوم، فأكثر أيام السنة ولياليها حرارتها دليلها حين تقراوح، من الثلاثين إلى الخمسين مئوية

فهذا الصباح الذي تقرأونه الآن هو غير الصباح أعلاه. فهو صباح غير كل الصباحات التي تقرأونها من عناوين حرارتها.. هو الصباح «الشقي».

هو صباحنا. هو شتاؤنا، بصفائه الدائم وسحبه القليلة أو النادرة، شتاؤنا لا يشبه صيف الآخرين لكننا نتقاسم همّ الفرح معهم.. صيفهم فرح وشتاؤنا فرح تختلف معهم ان أمطار صيفهم أكثر من أمطار شتائنا التي نقول عليها وجود وجودنا. هم صيفهم مناسبات.. أمسيات، وندوات ونحن شتاؤنا يناسب اللقاء والالتقاء. ان فرحنا بالشتاء هو فرحنا بالفارم بالزائر الخاطف الزيارة، فزيارته لا تدوم لأكثر من الفصل الواحد ثم بقية الصيف الذي يزوم ثلاثة فصول متتالية.

فزيارته القصيرة تبهجنا نفسياً ومادياً تمنحنا الهدوء والسكينة، تمنحنا أن نفكر بصمت وأن تمتلئ

القراءة «المحاكرة»، وسقوط أوراق التوت

قراءة في كتاب «فننة التحيل»

لمحمد لطفي اليوسفي

شهاب بوهاني *



وهي رغبات وأهواء تحركها اتجاهات عديدة، أهمها الإصرار الجامع على التأصيل، بحثاً عن نظرية تنتظم فعل الكتابة عند العرب^١. يكتب عبدالعزيز حمودة - مثلاً - «... عدت إلى الماضي بحثاً عن خيوط يمكن تتبعها عند «س» أو «ص» من البلاغيين العرب، خيوط، إذا استطعت غزلها وتخليصها من بعض التداخلات المحتملة والقائمة بالفعل، يمكن جدلها مع خيوط أخرى لتكوين ضفيرة نستطيع أن نسميها نظرية، أي (١) نظرية» (١).

إن منتج الخطاب النقدي يقتحم المدونة من خارجها بدل أن يفتحها من الداخل على هذا الخارج. وهو يفعل ذلك مدفوعاً «بحس» مبهم بأن تلك المدونة تنكّم على نظرية. ثم يشرع هذا الحسد في دفع هذه القراءة المغامرة، باتجاه العناصر التي تساعد على تحقيق هذه البشارة المفاجئة «وكانت المفاجأة، لقد بدأت بحس، مجرد شعور قوي من شذرات قراءاتي السابقة، إنها هناك، أن العقل العربي قد قدم بالفعل ما يكفي لتسميته، دون تفاخر أجوف أو مباحاة فارغة، نظرية لغوية ونظرية أدبية، أو على الأقل (٢) ما يمكن تسميته ببدايات قوية للنظريتين» (٢).

أما الفجوة المرعبة الفاصلة بين «نظرية لغوية ونظرية أدبية» وعلى الأقل ما يمكن تسميته ببدايات قوية للنظريتين، فإن رغبة المؤلف الجامعة في «التأصيل» تتكفل بسبيلها.

ويتمثل الاتجاه الثاني الذي حدد الزاوية التي تعاطت الرغبة من خلالها، مع المدونة الإبداعية العربية في افتتاع المؤلف بأن ما ينبغي أن يكتب، لم يكتب بعد، وأن تجدد المناهج النقدية سيظل يسمح دائماً، باختراق حشد المؤلفات السابقة، وعدم التهيّب منها، ويبرع عن هذا

حاولت الدراسات النقدية التي اشغلت على المدونة الإبداعية العربية - شعراً ونثراً - الإمساك بالقوانين المتحكمّة في تلك التجربة، من خلال التخطّطي الجزئي مع النصوص المكوّنة لها، ثم من خلال محاولة المنهجية وصياغة القوانين، بعد ذلك.

غير إنها لم تنجح - في الغالب - إلا في التفتّيشية واجشأت تلك النصوص من دفة أرحامها الحاضرة، واللّزج بها - عنوة - داخل مناخات فكرية غريبة، عمقت بُعْثاً، وأثخنت جراح انفصامها الرّحمي القظيع. فقد اتخذت منها مجرد شواهد معزولة عن سياقاتها - على أن لول هذه المضارة الطويل لم يكن حالاً كما دائماً، وأنّ بقعاً من نور قد اللمعت - ذات تاريخ سحق - من خلال دياجيريه.

ويمكن ردّ عجز التفكير النقدي عن استخلاص القوانين الحاضرة، والمولدة لتلك التجربة الإبداعية، إلا أن منتجي الخطابات النقدية، تعاطوا معها من خارجها، أي إنطلاقاً من الرغبة في إثبات ما يتناسب مع «رغباتهم وأهوائهم».

* كاتب ومترجم من تونس

الاتجاه محمد بنيس . « عند هذا الحد تكفّ وفرة الدراسات عن أن تكون حازجة، ويتكفل المنهج، في هذه الحالة، بتفسير عوائق تراكب الدراسات واتساع حدود المتن، بل يتحول المنهج إلى إمكانية تمتع الباحث فضحة للاختيار والدرس والتأمل والسؤال » (٣) أما الاتجاه الثالث، فهو واقع تحت سطوة ورغبة الذات في أن تثبت أن ما أنجزته لا يقل قيمة عما أنجزه الآخر . بل أن هذا الآخر لم ينجز شيئاً، إلا وكانت الذات سبّاقاً إليه، رائدة فيه . ومهما اجتهد المؤلف في التكميم على هذه الرغبة بتنزيلها في مدار الكوني والمطلق، فإنها تظل عصبية على الحجب . يكتب الدونسي «فالتجارب الكبرى في معرفة الجانب الخفي من الواحد تتلاقى، بشكل أو لآخر، فيما وراء اللغات، وفيما وراء العصور، وفيما وراء الثقافات . وسوف أحاول أن أصف هذا التلاقي بين الصوفية والسورالية، وأن أوضح أن كلا منهما سلكت الطريق المعرفي نفسه، لكن بأسماء مختلفة » (٤)

ويتحدد الاتجاه الرابع، إنطلاقاً من الإقرار بأن الثقافة العربية، ثقافة قحط وخلاء، وأن التعاطي النقدي معها يجب أن يتكفي بإليات مقبحة، مقارنة بقدرة الثقافة الغربية على مد الفكر ليشري بما يكون منتجاً وخلاقاً .

لقد كان من نتائج القراءات النقدية المطلقة على المدونة الإبداعية العربية من خارجها، والانطلاق من فهم خاطئ لثقافة الذات بتراثها، أن اكتسبت البداة قوة غاشمة وحالماً شرع العقل العربي في التحرك داخل حقل مغفوم بالبدايات، والمسلمات، كان علم، وكانت عطالة وكانت طوامل، وألته وأنصاف ألته فكان لابد من مراجعة صميمية صارمة، تطال الثوابت والمسلمات، وتخضع الخطابات التحديدية والحدائية التي قامت بفعل المراجعة والمساءلة - بدورها - إلى مساءلة جادة ومتعمقة، تفضي إلى قراءة جديدة لنصوص المدونة ضمن هذا السياق يتناول محمد لطفي اليوسفي الجديد «فقنة التخيل» (٥) الذي جاء في ثلاثة أجزاء ضخمة حملت العناوين الفرعية التالية : (الكتابة ونهائ الأفاصي - خطاب الفقنة ومكاند الاستشراق - فضيحة دريس وسطوة المؤلف)

نذر اليوسفي كتابة / المشروع، لينهض بهمة في غاية الخطورة والأهمية قراءة مدونة النصوص العربية القديمة والحديثة ومساءلتها، ومراجعة الخطابات النقدية، عبر تفكيكها من الدالخل والإسناد إلى الأصوات الخافتة التي تحتل من هذه الخطابات قاعها تلك الأصوات التي حرص منتج الخطابات النقدية والإبداعية على حجبها، بقدا للمؤلف - الذي نجح في التقاطها - طافحة بالدلالة الدلالية على مآزق الكتابة، ومآزق الخطابات النقدية ومنتجيها، الذين أحاطوا أنفسهم - من خلال خطاباتهم - بهالة من التعظيم لا تستطيع القراءة المتبحرة التقاطها ذلك أو المؤلفين صاغوا تلك الهالة على نحو مغل في «الزبح والموربة» والتستمر

لقد نهض الكتاب بحثه من المراجعات الحاسمة، التي طالت علاقة أدات بقديسها وأخبرها الغربي، وأنبأط الخطاب المختلفة، كما أنها

طالت نظرية العرب القدامى في الأدبية والشعرية لترسم لها ضفافاً، ظلت - لوقت طويل - رجراجة، تنقش على الفهم لأن الخطابات النقدية الحديثة، قرأت قديسها إما في ضوء مقررات القدامى أنفسهم، وإسماً في ضوء مفاهيم غربية (٦) اقتيدت - عفوة - من منابها، الحضارية، عفوة أيضاً، سلطت على المتن القديم . وبهذا كله يظل القديم العربي يصرخ في ليل وجودنا . ويظل يورم بأنه يلزم الحجاب فيما هو يبذلنا مكرًا بمكر وكيد بكيد

فالقراءة التي تستكشف في ضوء مقررات العرب القدامى وتصنيفاتهم لا تدرى منه إلا ما كان العرب القدامى قد كشفوا عنه لأنه يفي بحاجات وجوبهم في لحظتهم التاريخية التي أمنت في الماضي . أما القراءة التي تنظر فيه في ضوء المفاهيم المتنزعة من المناهج المستحثة في الثقافات الغربية فإنها تقوم بحجب عن طريق تلبيس أسئلة من ابتداء الثقافات التي ابتنت تلك المفاهيم» (٧)

لقد اكتسبت بعض مقررات الخطاب النقدي المعاصر سلطة البداة، التي كرّستها «خطابات مقحالة نصفي بالكتابة حتى يحميها وخرباها» (٨) الأمر الذي جعل سلك البداهات تغدو ملجأً آمنًا، يلوذ به حشد من المغالطات المرعية التي تخبر، حال اكتشافها، عن هشاشة الخطاب النقدي الذي صاغها، ونجح في الارتقاء بها إلى مرتبة البداة/ البينة AXIOME جاء في موسوعة لالاند الفلسفية «البداة لا تحتاج إلى برهنة إنها مبدأ بالغ البيان، بحيث لا يحتاج معه إلى نظر واثبات . إنها كل فضيلة لا تستنتج من أخرى، بل توضع بقرار صادر عن العقل في بداية الاستنتاج» (٩)

تتمثل خطورة هذا النص في الارتقاء بالمغالطة إلى مستوى البداة، في أنه يوفر لتلك المغالطة حماية تجعلها في مأمن من كل تشكيك أو مراجعة . فلا يسمح بالتعامل معها إلا باعتبارها مقدمة منطقية يسلم بيقينيتها / بديهيته، ما قبلها . الأمر الذي ينتج خطابات هشاشتها في مقدماتها القياسية .

وحالما تكف المغالطة عن كونها كذلك، وتنجح في الاحتماء بسلطة البداة الغاشم، فإنها تشرع في توسيع دائرة نفوذها الكاسر، ليقود الخطاب الذي انبهي عليها مفترقاً صميماً بحشد من المغالطات، التي تظل تنطوّل على أسئلة المدونة الإبداعية العربية، أفضل

يعقل الخطاب العقلاني الذي سلط على المدونة الإبداعية العربية، أفضل تمثيل على هذه الظاهرة، لأنه يحمي المغالطة / البداة من عنف المسألة، بل إنه يقنيا المسألة، أصلاً . يكتب محمد لطفي اليوسفي منتبهةً إلى خطورة الخطاب العقلاني : «فما في كل خطاب عقلاني، محقق بعقلانيته، فجوة تظل تخبره من الدالخل وتكشف من قصوره وعحدوبته وتفضح تجوّهه على اللغة وعلى الكلمات . ذلك أن القراءة العقلانية لحداث الكتابة إنما تعني النظر في النص وفق منطق لا نصي، منطق وتلفي متعال يمارس على المنطق الداخلي للكتابة من العنف ما يحصف بطابعها الأشاري ويلقي كثافة رموزها وطرقتها في الموربة والتخفي والزيغ . ثم يشرع، بعد ذلك في إفقارها، أو في تهزنتها وتمتاتها واستدراج لقرار اعتبارها مجرد خطاب معناه في

المعن الشعري، بقدر ما سلطت عليه الأهواء والرغبات، إنها في الغالب قراءات أيديولوجية، استنتاجاتها هي مقدماتها

يكتب اليوسفي: «هكذا توضع الرغبة في مواجهة التاريخ من جديد وما بين إلحاح الرغبة وعنت التاريخ ومكره، تتشكل الكتابة محكومة بهاجس الكشف عن الإضافات المقرضة، وال حال أن الإحاطة بهذه الإضافات مسألة في منتهى الدقة، فهي لا يمكن أن تتم بالنظر في النصوص الشعرية التي تنتمي إلى تلك الفترة فحسب، بل بالنظر في مجمل الشعر العربي وفي النظرية المرافقة له (...) فالإضافة إنما تعني انخراط النص الجديد في سيورة الإبداع السابق عليه، والتنامي ابتداء منه، وافتتاح آفاق جديدة لا عهد لك القديم بمثلها (...) تبعاً لذلك، يصعب الشعر القديم نفسه منطقاً للاستكشاف» (١٥)

ينطلق المؤلف من حقيقة أن «الانحطاط» ليس حدثاً مفاجئاً، وإنما هو سيورة تظل تلاحق شروطها. ولا يعني تحقق هذه الشروط في مرحلة ما أن تلك المرحلة هي المسؤولة عما آل إليه الشعر والشاعر، من ضعه وقفاده ألق.

لأن مآزق الشعر وانكفاته قادمة من بعيد، إنها ضاربة بجذورها في تاريخ الثقافة العربية» (ج ١ ص ١٥)

إن التسليم بهذه الفكرة، يقود إلى مراجعة جميع المسلمات في الحق، تنبها لسيورة المآزق التي شهداها الشعر العربي ومنتجها، تمهيدا لهوانها معاً

لقد رصد اليوسفي - فيما هو يتتبع سيورة ذاك الهوان - حركتين متزامنتين ومتوازيتين

تمثلت الحركة الأولى في نزوع الشعر التحريجي باتجاه الصعنة والانكفاء، وخلق طاقته الخلاقة المؤسسة

أما الحركة الثانية التي تنامت بالتوازي مع الحركة الأولى، فقد ملتها أنماط الخطاب الموازية، وهي تتطور وتندو لمجا للقيم الجمالية، التي لم يعد الشعر قادراً على احتضانها، فالدت بها من سطوة السلطة / المدينة على الشعر والشاعر. وتمثلت تلك الأنماط الموازية في كتب السير والتاريخ، والوعظ، والنصير، والقصص.

لقد ظل الشعر يستمد قدرته على شد المتلقي، من كونه «خطاب فنتة» - على حد تعبير اليوسفي - وبوابة مشرعة على المتوحش والعجائبي وكونه خطاب فنتة وتغوية، يعني أنه يفرس بالقيم النافعة التي تحرسها المدينة، وعس الضمير الأخلاقي. لذلك - وعندما أدرك حراس المدينة - ما يعلقه الشعر من خطر على «الفضيلة»، وخصائنها سارعوا إلى محاربة الشعر والشاعر، باعتبارهما صنوين للتهلكة والغراب فكان أن صار الشعر خطاب ممتن، إذ «وضع ... في خضرة مستحيلات كلها هواناً للمزلة، وعزوف المتقبلين، وضيق الشاعر من الشعر ووضع الشاعر في المهبط بالضيق التجريب والمغامرة» (اليوسفي ج ١ ص ١٤٤)

وليست طائفة الشعر والشاعر، ولادة ما يسمى بـ«عصور الانحطاط» فقد نهضت نظرية العرب في الشعر والشعرية، مسكونة بالرابع من نفة الكلام وسلطان الذي لا يرد. يكتب اليوسفي مؤكداً على هذا الفرع الذي

ظاهر لفظه، أو مجرد نمط من أنماط الخطاب وأصبح المعالم بين الانتماء. لذلك يقع تصنيف الخطاب إلى خطاب جمالي أو خطاب وعظي أو خطاب أخلاقي. ويتم حجب لحظة التمازج التي تنشأ في السر بين أنماط الخطاب وتمكدها من التضائيف والتمازج وتبادل الأدوار في ما بينها» (١٦)

لقد نجح اليوسفي، بحسه النقدي المعهود (١٧)، في التسلل إلى تلك المنطقة السرية، التي تشهد تمازج أنماط الخطاب وتبادل الأدوار في ما بينها، فالشعرية التي شغلت حيزاً هاماً من اهتمام المنظرين القدامى، والنفا المعاصرين، ليست حكراً على الشعر. لقد ظلت تبدل من مجالات حضورها باستمرار. غير أن الخطاب النقدي لم يدرك هذه الحقيقة، إلا إدراكاً نظرياً متعالياً على النصوص الإبداعية

لقد تعامل الخطاب النقدي مع الثقافة العربية، بحرص شديد على التخصيب الزمني، والتصنيف المدرسي لأنماط الخطاب. أي أنه لا يشرع في قراءة النص إلا بعد تسهته إلى نمط من أنماط الخطاب، ثم تنزيل ذاك النمط في إطار حقيقة زمنية محددة

وعندما يوهم منتج الخطاب النقدي أن القراءة بدت، تكون عملية قتل ذاك النص هي التي بدأت بالفعل. إذ لا توجد طريقة لقتل النص أسهل من حرمانه من حقه في الهجرة عبر العصور والأنماط.

إن عدم إدراك حقيقة أن أنماط الخطاب تبدل الأدوار في ما بينها، تقود إلى تعامل لا تاريخي مع أنماط «تاريخية» لها سيورتها. وقد كان من نتاج ذلك، أيضاً، أن الخطابات النقدية، وسمت الفقرة الممتدة بين القرنين الخامس عشر والثامن عشر بـ«عصور الانحطاط». وتتماثل خطورة هذه التسمية في أنها تصور - بل كثيراً ما تعلن ذلك صراحة - أن الشعر فقد توهجه وخبا في تلك الفترة بالذات. فكان ليل وانحطاط. إن إيكاه الشعر وهوانه يعنيان أن عبقورية الثقافة العربية وطاقاتها الخلاقة قد خبت

ولما اكتسبت التسمية سلطة البداة، شرعت في تلوين الوعي الذي صدرت منه الخطابات النقدية التي تناوالت الفترة بالدرس، كان وعيا شجماً توتره الفجبة - لأن «الانقطاع الذي حصل حدث تاريخي طال سيورة الفعل الأداعي نفسه، ولا خيار أمام الكائن المعاصر في تصور الكتابات الحدانية، عبر الابتداء من أول والبعث عن آفاق جديدة لا عهد للتقيد العربي بمثلها» (١٨)

من هذا المنطلق رأى اليوسفي، أنه من المفيد قراءة كيفيات مسالة هذا الوعي الحداني للماهي تمهيدا لتمثل «اليات استنفاد، ومطلقاته النظرية المسكوت عنها» (١٩) التي تعامل من خلالها، مع «عصور الانحطاط»، وحدث في صورتها مفهوم «الترات»

استهسى المؤلف بعد تحليل المقررات التي خلصت إليها الخطابات (٢٠) التي قرأت تلك الفترة إلى أنها تستند إلى وعي نقدي يتمس بالتبسيطية، والانقياد الكامل لسلطان البداة والمسلمات. فسواء رأته هذه الخطابات في «عصور الانحطاط» ليل الثقافة والإبداع، أو رصدت فيها «حركة شعرية مهمة» على حد تعبير الرويس، فإن اليوسفي كشف عن أنها تشترك في أنها لم تقرأ

حكم علاقة المنظرين القدامى بالشعر - منذ بداياتها الأولى تشكلت نظرية العرب القدامى في الشعر والشعرية مأهولة بالرعب من سلطة الكلام وجوهره وفتنته. منذ بداياتها في مؤلفات الجاحظ وابن قتيبة وقدامية بن جعفر وابن طباطبا نهضت النظرية مسكونة بالفوف والريبة مما يقبع في تلاوين النصوص من خطر» (ج ١ ص ٤٢٢)

ولقد كان من نتائج هذا الوعي العاد بقدرة الكلام - والشعر خاصة - على النيل من المتعاليات وتدنيس المقدسات، أن نهضت النظرية مسكونة محاصرة سطوة الكلام، والحد من قدرته على استدراج المتلقي نحو إغواء الفائن والمتنحش.

لذلك وقعت محاصرة الكلام داخل دائرة من المنعوعات، إن هو خطاها، حقت عليه اللعنة والمطاردة، وعدم أن يكون أدبياً.

مثل حرص المنظرين القدامى على قصر وظيفة الكلام على النفع والإبانة، وربط الشعر بأغراض محددة، أهم مظاهر الالتفاف على الخطابات الانشغالية (١٦) ومطاردة النصوص المعترضة على قيم

الجموعة لذلك : «تم إبعاد النصوص التي تكشف فيها الذات المبدعة بكل أبعادها، بأهوائها ونزواتها، بنزقها ورغباتها، بجذبتها الدائم إلى عالم لا إكراه فيه وليس فيه منوعات وشرائع تلزم الإنسان بالامتثال لمتطلبات المدينة والاجتماع» (ج ١ ص ٤٢٥)

لم يكن نجاح النظرية القديمة في احتواء الشعر وترويضه ليكون هادماً لقيم المدينة، دليلاً على نجاح تلك النظرية في لجم المتنحش والفائن. إذ أن النصوص والخطابات الجمالية الأخرى التي طردتها من دائرة اهتمامها بعد أن شهرت بها، نجحت في أن تحتل من الوجدان الجماعي النكاسة التي كان يحتلها الشعر قبل أن يطاله الهوان، جراء انضباطه لمقررات تلك النظرية.

لقد تمكنت تلك الخطابات الجمالية البديلة التي تلقت من الشعر - المعن في السقوط والماضي دأباً على درب الهوان - وظيفته التي كانت له في البدء : من استدراج المتلقي بما وقرته له من جميل وفائن

خلص الجيوسي بعد أن استعرض أهم مقررات نظرية العرب القدامى في اللغة والأدب، وحلل طرائق تعاطبها مع النصوص، إلى أنها قد شكلت نسفاً، يُغنى - بمقتضاه - كل حديث عن نظريات جزئية، ضريباً من التيسيسطية التي تتعامل مع تاريخ الأفكار باعتبارها جسداً من الأانات المعنافية

كما انتهى إلى أن «هذه النظرية لم تتمكن، رغم حرصها على الشمولية وتوسيعها لدائرة اهتماماتها، من أن تقي نفسها من إقصاء النصوص التي لا تقي بحاجة المدينة وناسها وقيمه». لقد كانت القراءة قراءة إيديولوجية يحرکها حرص مضمّن مسکوت عنه على إبعاد النصوص التي تتعارض معها من جهة الوظيفية أومن جهة طرائق انتظام الكلام وتشكله، وذلك بالسکوت عنها وعدم النظر فيها واعتبارها خارجة من دائرة الأدب أصلاً» (ج ١ ص ٤٢٥)



لقد ظلّ الشاعرُ العربي - لفترة طويلة - سيّداً على الكلمات يجتذب الوجدانَ الجمعي ويرسم لانديفاعاته مساربها، إلى أن جاء الذين الجيد فاصلاهم الكلمة بالكلمة، وتآلبت شرايع المدينة الانشغالية الشعر والشاعر لتطربعا من دائرة السلطة والرفعة - فابتدأ تاريخ الضعة والهوان وعرف الشاعر مذلة الوقوف على أبواب الملوك. طردته المدينة الإسلامية بعد أن عدته صنو إبليس، وعدت شعره رواية إلى الفتنة والهلاك. قبيحت عليه منظريها وروائيها (١٧) يثأرون لقوانين المدينة المنتهكة، وشرف الفضيلة والطهر.

وقفت النظرية إلى جانب المقدس فانشطت بمطاردة الشعر والحد من اندفاعاته، عن مكائده الفتنة والمندس تسرب في السرى إلى خطابات جمالية بديلة، تمكنت من زعزعة قوانين المدينة والثأر للشعر المطارد، فكان الاحتفاء، الاحتفاء بالمتنحش والجانزي والمروع والأغواء «إنها ثارت الشعر التي ما تفقأ تعادول الظهور بين الفقرة والفترة فيما المأزق تستكمل شروبطها وتمضي بالشاعر على درب الهوان - وتمضي بالشعر إلى عزلة مهلكة» (ج ١ ص ٤٢٦)

من المسائل اللافتة التي نبّه إليها محمد لطفي اليوسفي في كتابه، أنّ الخطابات الدينية والوعظية التي تدافع - في الظاهر - على قيم المدينة، هي التي تلقت ما أرغم الشعر على التخلي عنه : الفتنة - السرد والتعجب وارتداد الأفاصي.

وقد فسّر المؤلف ذلك بما أسماه «مبدأ الجاذبية المعاكسة» (١٨)، وهو مبدأ - بمقتضاه - تغدو الخطابات مخففة في الصميم، بأهم سمات ما نهضت لخدمه ومحاربتة.

الأمر الذي لاحظته عند تحليله «الفائن» لبعض الخطابات التي أنجتها متصوفة وفقهاء، إذ خلص إلى أن تلك الخطابات التي نذرنا منتجها لمحاربة الفتنة والإغواء، والتحذير مما قد يقود إليه الكلام من استباحة للمحظور وانتهاك لأخلاق المدينة، لم تصل مما جاءت لمحاربته. فقد انفتحت - بوعي منتجيها إلى عدمة - على المعجب، والمفارق، بل إن بعضها غدا خطاباً انشغالياً مشرعاً على التزق والفتنة.

فابن الجوزي - مثلاً - الذي نذر حياته لمحاربة إبليس وفضح تلبسه والتحذير من مكره، يقع ضحية اذك المكر. إذ يورد حكاية تظهر من خلالها صورة إبليس - «على أديم النص بطلا صديداً يتقن فنون الحرب، فيفكر سبحانه» (ج ٢ ص ٤٠)

هكذا إنز يكثف «مبدأ الجاذبية المعاكسة» عن سلطاته التي يدس في تلاوين الخطاب مضامين تتعارض كلياً مع ما يلهج به ذاك الخطاب. يورد اليوسفي - أيضاً - حكاية من «دم الهوى» (١٩) تكشف عن رعب اللزوة، وتوحش الكائن، بقصد التحذير من المحظور، غير «أن ما تنبئ عليه الحكاية من كلام في الجنس والشهوة وتفنن في بناء السامع الذي تقطر جنساً وتطفح شهوة وملذات أن يجعل غفاف المتقبل المفترض مجرد ذكرى بعيدة» (ج ٢ ص ٥٧)

لمن .. كرزاته دارت ؟

لمن تقاحه أزرهر

لمن ؟

صحنان صينيان .. من صدف ومن جواهر

لمن ؟

قدحان من ذهب .. وليس هناك من يسكر؟ (٢١)

لقد تبنت الخطابات الإبداعية العربية - من حيث لا تدرك - أشد العقولات الاستشراقية تفنناً ومخالفاً في تصوير الشرق عالمًا بدائياً شهوانياً باعراً، لا هم له سوى إشباع نهمه الجنسي وإسكات رغاء الحيوان النزق فيه .

ويسبب هذه العقولات للكائنة، أيضاً، تحول : «النظر في التاريخ العربي إلى تشهير وإبدانة وفضح . وإذا الزمن العربي نفسه ليس سوى جريمة لا تكف عن التلغف في نسج فضولها المروعة . حتى لا لحظة إنسانية فيه . لا التعمية من نور ولا فصحى من بهاء» (ج٢-ص٢٢٢)

لقد اندثرت هذه الرؤى الاستشراقية الكائنة في ثنائيا خطابات مفكرين عرب عرفوا بحرصهم الشديد على المسائلة النقدية الجادة والمراجعات الراديكالية، من أمثال حسين مروة ومحمد عابد الجابري . وقد قرأ اليوسفي خطاب الجابري وخلص إلى استنتاجات من أهمها، انه خطاب قائم على المطلقات والمحكمة والتأنيب، وهو ما يعصف بطابعه العلمي العقلاني . ويتجلى التأنيب في موقف الجابري من «الشرق» الذي يعين في تأنيبه والخط من قدرته على إنتاج الخطابات العقلانية، الأمر الذي يجعل خطابه مستنداً إلى وعي منقسم مداره ثنائية المغرب/الشرق وقد ذهب المؤلف - بعد أن حلل هذا الخطاب - إلى أن «تصور الجابري للعقل العربي وللثقافة العربية، لا تخلو من سكونية وإطلاقية، بل إن الجابري .. يعمد في مشروعه النقدي إلى استخدام تجليات هذا العقل الذي ينغته بكونه

«يعقل» الذات ولا يحرمها وفق ما يخدم فرضياته وينسجم مع مقدماته» (ج٢-ص٢٦٦)

يذهب اليوسفي إلى أن مآزق مشروع الجابري المتمثل في ثنائية المغرب/الشرق، لا يعمد في الواقع ما يبرره . فالأخ التوأم (الشرق)، تعامى طويلاً عن منجزات تنقيب (المغرب)، ولم يعترف له بأي فضل في تأسيس البيت العائلي والمحافظة عليه فكان من الطبيعي أن يؤدي الشعور بالغبين، إلى ما يفصح عن خطاب الجابري من «إبدانة وتشهير وفضح» (ج٢-ص٢٥٠)

تعتبر هذه الثنائية مغرب/مشرق، انعكاساً للثنائية الرئيسية غرب/مشرق، التي ما انفكت توتر الخطابات النقدية العربية، وتعقب الوعي المنقسم الذي تصدر عنه .

لقد رصد اليوسفي مختلف مظاهر تبني مقررات الآخر/الغرب، التي تنطبع بها الخطابات العربية، وتقرضها على الثقافة العربية عسبا وقهراً، بعد أن تستقدمها في نبرة استغفالية تصجد اللقية وتحثفي

إن للفتنة قدرة عجيبة على اختراق كل أنظمة الأمان التي يطوق بها الخطاب نفسه . فنبذا حاول ابن الجوزي - وغيره - محاربة الفتنة والبهوى النزق، والحد من سطوة الغواية . فلا الرغبة قادرة على منازلة التاريخ والوقوف في وجهه، ولا الفتنة تخضع لسلطان العقل وقيم العديبة . لأن الكتابة هي الكتابة مهما تبدلت أنماط الخطاب . إنها «تظل تجري على القوانين نفسها وتتوسل مقاصدها بشد ذهن المتلقي» . وجذبه جذباً إلى النهايات والأفاسي وتشويش حواسه وإدراكه بإرغامه على تخيل تمثلات يصعب على المرء تمثيلها دون عناء وكذ ورشح جبين» (ج٢-ص٩٠)

يتبين مما تقدم أن لجم اندفعات عبقرية الثقافة في التعبير عما به يكون الكائن، امر بعيد المنال . لأنها تمتلك من الحيوية والمرونة ما جعلها قادرة على إنتاج أبدالاتها - على حد تعبير اليوسفي .

إن عدم إدراك الخطابات النقدية المعاصرة لهذه الحقيقة هو الذي ندفعنا إلى قراءة التاريخ العربي في ضوء ما أسسته بمصور الانحطاط . وقد انعكست نتائج ذلك على واقع الراهن الثقافي لعربي، وعلاقة المثقف بذاته وبالأخر . كما أنها لونت نظرتي إلى رايهه وقديسه.

وقع المثقف العربي الحديث - جراء ذلك - في شرك أشد الخطابات الاستشراقية عنصرية وكيداً . فمجدد الغرب وجلد الذات مبتغيا لها صورة دونية .

ولم يسلم من ذلك مثقف حديثي - مثل أدونيس - نذر كتاباته للمسائلة والمراجعة النقدية المؤسسة . إن «يكفي أن نقرأ الكيفية التي أرغمت بها نصوص الصوفية ونصوص السرياليين الغربيين على أن تتماثل وتتشاب وستدرك أنها تحيا، في كتاب أدونيس، نوعاً من اللقد وكثيراً من الحرفة، وكثيراً ما تثلث في السر مشربنة بأعناقها إلى مواطنها» (ج٢-ص١٨٥) . يضيف اليوسفي - في السياق نفسه - مؤكداً على وقوع أدونيس في دائرة

سحر الخطابات الاستشراقية الكائنة : «من هنا يبين أن الاعتراف بـ«الخطيئة» والتطهر منها على هذا النحو الداور ينفع بالكائنة لدى أدونيس داخل مضايق حالما تترادها تشرع من جديد في انتباه صورة لذات دونية منفردة محاطة بالسواد» (ج٢-ص١٨٦) . كشف المؤلف بطريقة مقنعة عن خطورة التمثلات الاستشراقية، وفدريتها على الانسراب داخل أشد الخطابات حرصاً على المراجعة النقدية والمسائلة الواعية (٢٠) .

الأمر الذي جعل الخطابات الحديثية - نفسها - تورع في جلد الذات والخط منها ونسبها إلى كل ما يويحي بالضعة والظلامية والهوان . تلك هي صورة العرب (الشرق) في أغلب الخطابات النقدية المعاصرة بل أن الأمر تخطى حدود المقررات النظرية، ليلبغ الكتابات الإبداعية نفسها فتظهر المرأة العربية في كتابات زيار قباني شهوانية جامعة تحركها ذمات الجسد الجانج وبارء المستمرة :

لمن صديري أنا يكبر ؟



ولقد أدت هذه الصورة الحاصلة للكاتب عن نفسه، إلى تعامله بطريقة سلطوية متعالية مع الكلام ومتلقيه. الأمر الذي قاد أدونيس إلى «إكراه الكلام حتى يتخذ طابعاً قهرياً بموجبه يصبح مدار الخطاب رصف الألوآن رصفاً يثنأ لانتقالاً أو يتم الكلام عن بعض الأخطال التي توسعت تحت السحر والشعوذة في تيهان فولانها» (ج-ص ٢٨٩) غير أن الكلمات التي توهم بالانصباع لامتصاص مكرها لا تكفيها ما تقدم صورة للكاتب مضحكة ومفتوحة على المرقف والمغفر.

١٤٠٠
١٤٠١
١٤٠٢
١٤٠٣
١٤٠٤
١٤٠٥
١٤٠٦
١٤٠٧
١٤٠٨
١٤٠٩
١٤١٠
١٤١١
١٤١٢
١٤١٣
١٤١٤
١٤١٥
١٤١٦
١٤١٧
١٤١٨
١٤١٩
١٤٢٠
١٤٢١
١٤٢٢
١٤٢٣
١٤٢٤
١٤٢٥
١٤٢٦
١٤٢٧
١٤٢٨
١٤٢٩
١٤٣٠
١٤٣١
١٤٣٢
١٤٣٣
١٤٣٤
١٤٣٥
١٤٣٦
١٤٣٧
١٤٣٨
١٤٣٩
١٤٤٠
١٤٤١
١٤٤٢
١٤٤٣
١٤٤٤
١٤٤٥
١٤٤٦
١٤٤٧
١٤٤٨
١٤٤٩
١٤٥٠
١٤٥١
١٤٥٢
١٤٥٣
١٤٥٤
١٤٥٥
١٤٥٦
١٤٥٧
١٤٥٨
١٤٥٩
١٤٦٠
١٤٦١
١٤٦٢
١٤٦٣
١٤٦٤
١٤٦٥
١٤٦٦
١٤٦٧
١٤٦٨
١٤٦٩
١٤٧٠
١٤٧١
١٤٧٢
١٤٧٣
١٤٧٤
١٤٧٥
١٤٧٦
١٤٧٧
١٤٧٨
١٤٧٩
١٤٨٠
١٤٨١
١٤٨٢
١٤٨٣
١٤٨٤
١٤٨٥
١٤٨٦
١٤٨٧
١٤٨٨
١٤٨٩
١٤٩٠
١٤٩١
١٤٩٢
١٤٩٣
١٤٩٤
١٤٩٥
١٤٩٦
١٤٩٧
١٤٩٨
١٤٩٩
١٥٠٠

مجازلات السغرية في فضاءات «الساحة الشرفية»

لعبدالقادر الشاوي

احمد بلحاج آية وارهام

وتجدد الدم في عروق الحياة الثقافية، واستعداد النخب الأدبية والحقوقي عافيته وعنفوانه. فهو منذ إصداره كتاب «سلطة الواقعة»، سنة ١٩٨١م ما انفك يحرق في أرض الكتابة، ويحف خزانة الابداع المغربي بكتبه التي تجاوزت اثني عشر كتابا موزعة ما بين الدراسات الأدبية والفكرية والسيرة الذاتية والرواية، فهو من أنشط المبدعين المغاربة في ميدان الكتابة، إذ لا تكاد تمر سنة دون أن يصدر كتابا أو كتابين، إضافة إلى اهتماماته الصحفية، وإشرافه على إصدارات «الموجة» الضاربة في عمق الحداثة بروح عنيدة

ورواية «الساحة الشرفية» التي نقاربها في هذه الورقة هي آخر إصداراته الروائية، تتسم بأنها رواية مشاكسة للوجدان والذاكرة والمتعارف عليه من أنماط السرد وتستغنى المتلقي ببلغتها وشعريتها، والمغيايل بفضاءاتها وشخصياتها، وتضاريس جغرافيتها. فهي متن تتداخل فيه الأجناس الأدبية من شعر ورسائل ومذكرات وتعبيرات شفاهية تنزاح عن السياق النحوي والبلاغي المعهود لتختلط سياقاتها الخاص، بها ونحوها وبلاغتها المميزين. ولذلك لا يمكن التعرف على مقاهاتها العليا الا بملء شقوقها وميضاياتها، وإعادة تركيب تشظياتها المبتسمة بمكر بلاغي عال لا تتركه الا القراءة العاشقة

١ - ٤ فالساحة عالم كلي حي لا يقلل اعتداءات التجزئة، فهي نص روائي رافض للتجزئة، ولذلك فإننا لن نقبل عليها، ولو على سبيل الافتراض المقارباتي، لادراكنا بأن كل اختزال للنص أو تمزيق لوحده وكليته أو تخليص له، إنما هو اعتداء، لا يقل شناعة عن الاعتداء على كائن حي يتدفأ بشمس الوجود.

٢ - نبذة الفضاء السردية في «الساحة الشرفية»:

يتموقع الفضاء النصي في «الساحة الشرفية» في ثمانية أحياء، تختلف حجما ومساحة ودلالة، وتتعلق فنيا وجماليا، بحيث تكون عمارة مفتوحة طبقاتها على بعض. وهذه الأحياء هي:

١ - حيز (براندنة) الذي يبتدئ به الرواية، ويشكل بتضاريسه

١ - الرواية سكن الكائن المحترق بوعيه:

١ - ١ الرواية سكن الكائن المحترق بوعيه، وأرض الذات المطومة بزمان لا تقتنص فيه أشباح الماضي وخطوات الموتى، ولا تلجمه شراسة الحاضر وسلطاته المدقوقة في عظام الماهوي. إنها وجود يؤسس الوجود بشرط الحرية، ويفسخ للهويات مدى تأتلق فيه بعيدا عن ماهوي المطلقات المتمركزة في هويتها الضيقة، ومن ثمة يحق لنا أن نعتبرها ذاكرة الزمان التي لا تتردد في جحيم الرهانات الفجة، وجوهر الحياة الذي تحاول تواريف المؤسسات على اختلاف ضروبها وشيئاتها ملسه والتعتم عليه حماية لمصالحها.

١ - ٢ ومن هذه الوجهة صار للرواية في المغرب بعد وجودي حاسم، وامتداد يفرق كل أجناس الابداع، يضمها، يتفاعل معها، ثم يمزج عنها مقدما في مجاميل الحداثة بوعي مشتعل بالحرية والديمقراطية وحقوق الإنسان، وحق المجتمع المدني في اجتراح الاختلاف البناء.

١ - ٣ ومن أبرز المبدعين الروائيين في المغرب الأستاذ عبدالقادر الشاوي، المثقف والمفكر والناقد والمناضل الذي أثت فضاءاتنا الثقافية بعباءات ابداعية وفكرية وسردية ونقدية ما كان لها أن تكون لولا. إذ بها أرسيت مداميك الحداثة الفكرية والابداعية،

* كاتب من المغرب

وجغرافيته وشخصه عالما روائيا متميزا بنكهته الواقعية الأسطورية، ولقته الراشحة بحرارة الوجدان وماء التماهي مع طقس أفراده وطقوسهم الضاربة جذورها في الذاكرة المهددة بالترويض والترقيم.

ويعتبر هذا الحيز في رأيي من أعمق وأمتع وأقوى ما وصلت إليه الحداثة الروائية المغربية. فهو نبض «الساحة الشرفية» قوة وكثافة وإشاعا وإشاعة، يستغرق الصفحات من ٥ إلى ٨٧.

٢ - حيز (الزنين استراحة المكولم) الذي يبدأ بالجملة الدالة التالية: «أنا من زمن آخر يبالغ في الجفوة» على الصفحة ٨٩، وينتهي عند الصفحة ٩٢. ففي هذا الحيز نرى السارد ينظر ويستمع إلى براندة حين تهوي عليه بالذكريات النكرة، كأنها - كما يقول - «لم تكن ولم أكن لها، وإن نكون لبعضنا مطلقا في أية تحية، كفى لقد احترقت بنا سنن لم تصل إلى الشاطئ المتوهم وسنشرع وفاة في العودة النازلة إلى قاع الهم» (ص: ٩٠).

أنه حيز تضرب شعرية في عمق الرهافة والألم الصافي، فتفور أوصار السارد، ومعه المتلقي بهذه الصورة المتعشقة ألوانها بلاغة يقول السارد (ص: ٩٢، ٩٣) «استعيد مواقع الخريطة التي طوحت بي، جواب متاه، حمال شجون، هباط بلاد لم تلدني، فتاح قلوب لم تكرم وفادتي، فلا أغتر على وطني، أي وطن هذا الذي يسفكه المعاصر؟ كيف يمتدني ويأبني إلى بالمهدية الأخيرة طامعا في مغفرتي؟ كيف يذلني وأشقي به؟ كيف يمجني وأشهد به؟ كيف يئأني بي في الدوخة والأطوح ناكرا؟ كلها الأيام ما مرت على دولتي إلا لتفتتح لي بابا في وجه السماء، لا الوجه وجهي، ولا اليقين يقيني، ولا الحزن حزني، ولا اليأس يأسني، ولا في المدى إشباعي، ولا الغناء صوتي، ولا المجد عفتواني، ولا «نفرة» موجتي الراقية التي قد تعمر في القلب هياج.. لا»

٣ - حيز (إدريس العمراوي) الممتد من الصفحة ٩٥ إلى الصفحة ١٣٠ وفيه يأخذ الحكى عن إدريس منطلقه الدرد، وتتناجح الذكريات مع الرسائل والاستذكارا، والأشخاص مع الامكنة الحميمة وغير الحميمة، وبخاصة طنجة والدار البيضاء والعرائش، وتشتمل الفئاتل من أعلى شجرة النازح في الساحة الشرفية، كل مثيلة لها ضوء من المعاناة قاهر وذابح.

٤ - حيز (مصطفى الدرويش) الممتد من الصفحة ١٣١ إلى ١٦٤. وهو حيز الذي يحمل هذا الحيز اسمه: كان في السجن كذلك، وكان قد «أقام الحب بينه وبين جميع العلاقات المربكة» (ص: ١٣٤)، وحين خرج منه «وجد نفسه خفيفا طائرا معلقا، منسكب الحياة طليقها، مترحلا، يود لو يملك نساء العالم فلا يسلم عنوانه لأية واحدة منهم» (ص: ١٣٤، ١٣٥). هو سيد الدواعي الممكنة، لا تنهدم نفسه في ضرام الوحدة وحمل الانقلابات اليومية، ولكنه في فترة الاعتقال كثيرا ما كان يغلق على غيرة وزرنته في آخر الليل، وحينذاك تنهدم نفسه (ص: ١٣٨) رغم أنه كان يعطي لمعنى الحياة في السجن

أبعادا فلسفية موقلة في المفارقة، فيقول إن «السجن هو المكان الذي يشعر فيه المعتقل بأنه يعيش على قلق مفروض، وإن الحياة فيه مرتبطة، بالقلق وبالأشياء الأخرى» (ص: ١٥٠).

مصطفى الدرويش هذا شخصية ساذجة فاتنة حتى في أعنى درجات العذاب والمرارة والاحباط، فطبع، أندلسية، ولذلك شبهه السارد بكتاب (الحايك). (ص: ١٣٦).

٥ - حيز (عبدالعزیز صابر)، ويمتد من الصفحة ١٦٥ إلى الصفحة ١٩٢، وفيه تتمرأ حياة صابر، وعلاقاته النصالية، وارتباطه بفهمه التي كانت في سجن النساء (ص: ١٦٥) والتي قيل أنه أوقع بها في المصيدة، لأنه لم يأمن أن يتركها وراءه لأيام الفراغ التي تلت الاعتقال، ولأن قوة الحب التي بينهما كانت أقوى من المحن. كان عبدالعزیز هذا ثائرا بطبعه حتى داخل السجن، وأرضا المشاعية البدائية التي دعا إليها القياديون هناك، كما كان غير مستعد لتقديم أي نقد ذاتي في أي وقت من الأوقات، لأنه يعتبر نفسه غير منظم، ولا يدين لأحد بمعروف (ص: ١٦٨). ومن ثم فهو يسخر من جميع الترهات التي تروجها الزعامات في السجن، وعلى رأسها حمدان الذي استغل هجوم الفران على الزنزان بعد اضطراب السجناء عن الطعام، لتقريب آرائه واتهام إدارة السجن بأنها هي التي دبرت هجوم الفران على المعتقلين، فما كان من صابر إلا أن يسخر منه ومن عقليته إلى حد البذاءة المستفزة. فهو يستحسن دائما إلى الممارك اليومية التي كانت تنقل لأنفه الأسباب بين الصامدين والغربة، وكان صابرا عنيدا، بقرأ طاعور في زرناته حين كان الآخرون يقرأون لبنتين، ويكتب أوراق العزلة بعد الموت (ص: ١٧٤).

٦ - حيز (أحمد الريفي)، ويمتد من الصفحة ١٩٥ إلى الصفحة ٢٠٩، وفيه يشتمل الحكى بتموجات تذبذب الروح، بدءا من أوله الذي هاتف فيه مصطفى الدرويش السارد وأخبره بانتحار أحمد الريفي ومرورا بالفتاقيات التي تنهل على السارد وهو يتأمل الصورة العلونة المأخوذة قبالة شجرة النازح في فضاء الباحة المظلة على حي الأعدام.

في فترة الاعتقال دخل أحمد الريفي محارة العزلة، فكان «لا يأكل ولا يخرج، ولا يقابل أحدا، ولا يكلم أحدا» (ص: ١٩٩)، يكتب مذكراته تحت تأثير الأقاويل المفرضة التي ذاعت عنه، والتي من بينها كتابة طلب «الغفو» رغم أنه ليس من تلك الطينة.

٧ - حيز (سعد الإبرامي) الذي يشغل الصفحات من ٢١١ إلى ٢٢٣، وتنجس فيه حيوات سعد في السجن وفي الخارج، وهو بالبحث عن قبر والده علال بن محمد الإبرامي، فهو «لا يريد أن يصدق أنه أضاع الوالد في قبره بعد موته الخاص، وأن (قامة) انتهت هكذا صورة مغيبة باردة في زقاق يهودي مر فيه العابرون أذا الليل سراما» (ص: ٢٢٣).

لقد خرج يبحث عن نبع فاذا به في منتهى العنش

٨ - حيز (الخروج)، ويمتد من الصفحة ٢٢٥ إلى الصفحة ٢٤٤، وفيه يحكي السارد عن الوصول إلى براندة في وقت متأخر من يوم الخميس الذي تلا الاحتفالات الصاخبة بذكرى ٢٠ غشت بصورة «لم تكن متوقعة في التاريخ يمثل ما كانت عليه من كبرياء» وهي كبرياء كما يقول «تثير حفيظة شخص مثلي كان قد مل الكبرياء والطين والاستيهامات المكثوب بها على الناس كان قد مل كل شي» (ص.٢٣٥)

لقد عاد مصطفى الدرويش إلى طنجة والسارد إلى براندة بعد سهرة مدوخة، فهل هذه العودة هروب وعزلة؟ أم أنها فسحة للتأمل، وإسراب رقوق مع (مغزة) في زمن آخر؟ إن السارد كان يقول مع مصطفى والدرويش، وعبدالعزیز صابر، وأحمد الريفي، وإدريس العماري أنهم سينمون من الزمن الآتي شيئا، وكان الزمن هذا قد مضى تاركا لهم دوالي العصف، والحقيقة مرة، وإن فلم لا يعود إلى الوهم الذي علمه الكبرياء... على الأقل ليحتمي بشي، ولو قليل من الضياع» (ص.٢٤٤)، فالوهم سفينة المكسورين في خضم عنيف صار لا سوا له

٣ - الفضاء المركز .. والفضاء الهامش،

فضاءات «الساحة الشرفية» متعددة ومتشابهة، يتعذر علينا الأحاطة بها في هذه الورقة، ولذلك سنقتصر فقط على مكونات بنية الفضاء الروائي، وعلى طريقة اشتغالها فنيا ومكريا وإيديولوجيا وسيكولوجيا، مقسمين إياها إلى

١ - فضاءات المكان وتشتمل براندة، الساحة الشرفية، الزمان، شجرة التاريخ، طنجة، الدار البيضاء، العرائش، وما ماثلة من فضاءات مكانية

ب - فضاءات الزمان وتشتمل الشخص، الوعي، الرؤية، اللغة، الراوي أو السارد، الحالات النفسية لشخص النص داخل وخارج السحن، المواقف، تطلعات الزمن السردية وبياضاته وتأمل ألا يكون هذا التشطير للفضاءات حاجبا للتألق بينهما، وماذا أجزائنا من تصنيف تلك الفضاءات ذاتها داخل وحدتين اثنتين هما

١ - الفضاء المركز ويشتمل في السجن والساحة الشرفية، وهو فضاء تولدت فيه الأحداث والوقائع والمشاهد، واكتوت به الشخص، وتعاملت معه سيكولوجية خاصة، انه المكان الذي لا يعتبر المكان إلا وجهها من وجوه

٢ - الفضاء الهامش أو التخم Periphrone الذي يناقض الفضاء المركز على جميع مستويات البناء الروائي، ويتمثل في براندة والفضاءات الأخرى غير الداخلة في الفضاء المركز وهو كذلك عام وشامل، وليس المكان فيه إلا بعدا من أبعاد المقبرة.

ولا يمكن فهم الفضاء المركز إلا بعهم الفضاء الهامش، فهو مشروط به، إذ لا غنى لأحدهما عن الآخر، فوجدتهما كطرفي مقبض إن على مستوى الواقع المشترك والمعيش، أو على مستوى

الرواية خاصة معا في ذلك السارد غير المتوجد أو المتعدد الأصوات Polyphonique

فالفضاء الهامش في «الساحة الشرفية» يعني أساسا ما يناقض الفضاء المركز اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا وثقافيا وحقوقيا فضاءات الهامش هي فضاءات الأطراف والرسوم الأولية غير المنجزة - على حد تعبير عبدالله العروي - تغاير تماما فضاءات المركز، وترشح بالانقسام والقلق والتحفظ والأحباط حيث الشخص فيها مأزومون، والأمكنة والأزمنة والرغبات والذكريات متقاطعة ومتخللة ومعكوسة، عكسا في الفضاء المركز الذي تقمع فيه الرغبات وتصادر، وتراقب وتعاقب (١)

ولا شك أن الفضاء الموضوعي للمكان عموما، والفضاء داخل الرواية بصفة خاصة، يبدأ من العنوان الذي يسم الرواية (أي «الساحة الشرفية») ليشمل عدد فصولها، ومجموع صفحاتها (٢٤٨ صفحة)، وكذا ترتيب المقاطع والأسطر، وأشكال الحروف الطباعية التي تحتوي عليها، فالشكل كما لا يخفى دلالة الميتافيزيقية والجمالية والنفسية والتعبيرية، بالإضافة إلى دلالاته الأخرى الاجتماعية والأيدولوجية والتاريخية - حسب تأكيدات كل من لو كاش، وكولدمان، وباختين - (٢)

وعموما فإن فضاءات «الساحة الشرفية» سواء النضبة منها أي تلك التي تتعلق بشكل الكتابة وحجم المحكي ونسبة السرد أو الموضوعية حيث: براندة، السجن، المدن، الشوارع والأزقة، المقاهي، المنازل، الجارات، وكذا الفضاءات المنفتحة حيث البحر والشمس والعلاقات العابرة، تشكل كلها فضاءات روائية دالة لا تفهم الساحة إلا داخلها وبحضورها لكونها فضاءات تمتد تضاريسها، وتتوزع أشلاؤها كأبعاد جغرافية واجتماعية أولا، وكملاحظات استعارية ودلالية ثانيا، تفعل داخل النص الروائي، وتؤسس فيه حقولا مجازية خصبه لإنتاج قيم فضاءية جديدة تثرى مسيرة الرواية المغربية الحديثة (٣)

٤ - مجازات السخرية ودلالاتها في الساحة،

١-٤ - السخرية قناع للتوريط،

تحدد السخرية sخرية: بها هي حالة سيكولوجية وموقف فكري في أنها استراتيجية أسلوبية وقناع يتقصد التوريط، تنبئين في النص السردية، وتتغيا اصطياذ القارئ وتوريطة في فخ صدقية المتخيل السردية، وإبهامها باحتمالية المقروء، فهي طريقة حريانية تقول عكس ما تبطن عبر بلاغة المعنى Amphipse أي إنها تريد شيئا وتظهر غيره، تقوله بقول مضاد له، بمعنى أنها تستطيق وجهة نظر ماركرة لا يسعف المعنى الأول أو ظاهري النص السردية في الأمسك بها (٤)

ولأجل هذا تعتبر السخرية sخرية: بها من أهم المجازات السردية القائمة على التعارض أو التقابل، تقول عكس ما يفكر فيه أو يراد التفكير

فيه، وتجعل الأشياء التي هي في حال معين، كما لو أنها ليست كذلك، وبالتالي كما لو أنها شيء مختلف تماماً، وغايتها القصوى هي وضوح الحقيقة أو حضورها، والوقوف على المسافة أو البعد أو التفاوت بين المفروق والحالة الموضوعية للأشياء والآراء والمواقف لنقص النقيض والتوكيد على ما هو جوهري (٥)

٤ - ٢ - سيمياء السخرية في «الساحة الشرفية»

ترتبط سيمياء السخرية في «الساحة الشرفية» بفينومولوجيا الساحر Ironique، وقطعا هي في هذا السياق، وفي هذا الفضاء الذي يشتمل فيه السرد لا تعني مجرد الاستهزاء والانتقاص من اللامرغوب فيه، ومن المهيمن والمبتذل، بقدر ما تعني أنها بديل أخلاقي وفكري وابدولوجي للأخلاقي الردي، والفكري الفج والمظلم، وللأبدولوجي المغتبط بعماء، ويوصفها هذا تصبح من أعلى درجات الوعي الانتقادي الفاضح للخطاب المضاد والعفشي لسر حقيقة وهم (٦)

٤ - ٢ - في السجن لا يمكن أن تكون أنت،

ولأجل هذا نرى في «الساحة الشرفية» أنماطا من السخرية دالة على هذا المنحى، وبخاصة عند عبد العزيز صابر (ص ١٦٥-١٩٢)، ومصطفى الدرويش (ص: ١٣٣-١٦٤) وهي سخرية تهدم منظومة القيم التي تدافع عنها مؤسسة النظام والبيئات العقابية التي تصر على أن في السجن تكون قيمة النظام أقدس وأعلى من قيمة الإنسان السجين، فهي تجيد كل ألياتها وأنظمتها ليصير الموجود فيه مستلبا ومشيئا وأليا مزرعاً من آدميته، مهددا باستمرار في إنسانيته. فإذا كنت هناك لا يمكن أن تحس بأنك إنسان، وإنما تحس بأنك في طريقك إلى النهاية، وبأنك لا يمكن أن تكون أنت، أيا كنت، أم من النظام

٤ - ٤ - شخص لا يكلز ياستسي،

ورغم هذه الشراسة في إفراغ السجين المعتقل سياسيا: من إنسانيته، فإن ما يلتفت الانتباه في «الساحة الشرفية» هو هذا التوق الذائب إلى الشموع في أعالي الحرية مهما كانت الانتكاسات والانجرافات، ومهما تفاقمت الخسارات. مشغول الرواية على اختلاف سلوكياتهم وأوعانهم وانتماءاتهم: ليس فيهم شخص يمكن أن ننعته بأنه شخص إيكليزياستسي والشخص الإيكليزياستس هو الذي يقول انه لا شيء يستحق بذل أي مجهود ما دامت التجارب الإنسانية كلها تنصف بالثقافة واللاجدوى، وبصمافة الانسان. (٧) بل أن بعضهم قد يتكبرنا في صموده (بامرسوس سكايفولا) الذي تقول الأساطير الرومانية أن الحكم عليه بالحرق لم يجهه، وإنما راده قوة، حتى انه أشعل إحدى يديه ليظهر عدم اكترائه بالحكم، وقد أخطى سيوله من أجل شجاعته، ودعى بهذا الاسم الذي يعني «الأيسر» نسبة لفقدانه يده اليمنى في تلك الحادثة (٨)

٤ - ٥ - سرد ميثي يحضر رؤيته الخاصة للوجود،

ومن هنا نفهم هذه الكثافة التخيلية في «الساحة الشرفية»، والتي تتعالق مع دقة الملاحظة ووجهة النظر، مما يعني أن الاختلاق والايهام بتقديم الوقائع الحقيقية ينتج عنه خطاب سردي ميثي مبطن، يعكس رؤية معينة للوجود وللعالَم، فبين تلافيف السرد يتسرب الميث، كما يتسرب بين الواقع وبين ادراكنا لهذا الواقع، إذ لا وجود لواقع خارج ادراكنا، فالميث يولد في الهوة أو المسافة التي تفصل الذات عن كنه الحقيقة أو واقع الأشياء

ويقوم هذا الميث في «الساحة الشرفية» بأربع وظائف: هي ١ - تأكيد الهوية داخل الاختلاف. فهو ينتقل في وعي الشخص حين يبدأ زمن تقديم الشهادة، لانه لا وجود لميث دون شهادة، وبالتالي دون مقولات حكاية يتم حكيها

٢ - تأسيس معرفة مضادة لمعرفة السلطة الأسرة.

٣ - نسج متن حكاية جماعي سري مضاد للفتيت والاستفراد

٤ - إعطاء صورة عن انسجام معين للجماعة المنتجة له (٩)

واشتغال هذه الوظائف وتضافرها في «الساحة الشرفية» هما اللذان انتجنا صورة ذات قيمة تفسيرية معيارية أخلاقية في إطار ظرف تاريخي وثقافي معين. فالميث الروائي هنا هو قراءة وتأويل لسياق موضوعي معطى، وفضاء يتجلى وينكشف فيه لعب صراع المذاكرة مع النسيان، وتبادل فيه الأدوار جدوة المفكر ورماد المنسى

وكما هو الشأن بالنسبة للصور المتخيلة أو الواقعية، نرى الميث السردى يتشكل في إطار مزدوج المعنى، له مشهدين الخاصة التي يتقاطعت فيها المعنى السردى (= الوصف) مع المعنى الدرامي (= الحوار) لمخاطبة الفهال الجمعي أكثر من مخاطبة العقلاني والواقعي، ولتهيئ لحظة المراجعة كصخرة تقف في وجه التشويه المتخيل للواقع بفضل التقاطع بين الصورة القبلية والصورة البعيدة في صيغة إقرارات واعتراقات (أظن، اعتقد، خيل إلي، كنت أرى، أعترف...) من أجل الإيهام بصدمة الموضوعية والواقعية وتقديم الحقائق الصحيحة والتفويض الصان، وتبديد الأوهام عن طريق الانصاف والصدق والانحياز، والإخلاص في التصوير المؤسس على المعاينة والعيان والمخالطة والمعايشة (١٠)

٤ - ٦ - رواية الرؤى والروايات،

وربما من هذه الزاوية، وبسببها، كانت «الساحة الشرفية» رواية الرؤى والروايات باقتدار، لا رواية أبدولوجيا أو رواية شهادة وتسجيل لواقعة الاعتقال. ولئن نتطرق إلى العلاقات المتشابكة بين الراوي والرؤية والشخص، لأننا نذكر - مع روجر فالور Fortier Roger في كتابه «اللسانيات والرواية» - أن العلاقات المحتملة بين الراوي والأحداث والشخصيات: من ناحية عملية: هي علاقات لا نهائية، وأن النظر إليها من منظور المقررات التي تشهدا إلى

الدائري. فالسارد يقول في نقطة بدايتها: «عندما وصلت الى براندة في تلك الأيام من شهر غشت كانت سنوات الجفاف فعلا قد قست نوعا ما على تلك المناطق الجبلية المنيع» (ص ٥). وفي نقطة النهاية يقول «وصلت الى براندة في وقت متأخر من يوم الخميس الذي تلا الاحتفالات الصحابية بذكرى ٢٠ غشت» (ص ٢٢٥) فهل هذه التقنية السردية مجرد لمسة فنية؟ أم لها دلالة أقوى وأعمق؟ يلوح لنا انها تحقزن دلالة عميقة، وهذه الدلالة هي الإشارة إلى أن الفراغ المقرف والمقيت هو سيد المكان والزمان، وإلى أنه لا تحول إلى الأمام وقع رغم كل السنوات التي مرت، وللتضحيات التي بذلت.

صحيح أن انتقال الدائرة هو انتقال للحكي ذاته، ولكنه انتقال كذلك على الثبات وعلى الأطروحات والسلوكيات التي لم تفلحها دماء التضحيات والهزات. فالحالة هي قدر كالح ثابت مصمت، «والعاصي يحدود» (ص ٢٤١) ولكن- كما يقول مصطفى الدرويش- «بأي ثمن يعود هذا الماضي» (ص: ٢٤١) ذلك هو لسؤال الزلزال

٦- رواية البحث عن الحقيقة والحرية:

وأخيرا، فإن رواية «الساحة الشرفية» هي رواية البحث عن الحقيقة والحرية والاختلاف والخيال، وسيرة جماعية للذين رفضوا التثبيز والقبولية، وأشعلوا نواتهم لكي يكون الاختلاف فسحة الكائن وحرمان المستقبل الخلاق، وتكون الحرية والديمقراطية نبض الوطن الأعلى وليست شهادة تزور عصابة سوداء من وقائع الاعتقال والقمع السلطوي، وإنما هي فقرة نوعية بالمخيال السردية إلى تفويم الحدائق الروائية بمعناها الشامل

الهوامش

- ١ - محمد معيب البهريني فضاء الهامش المكان وسبقية السرد في روايات محمد زهران، مجلة «صفا»، العدد ١، يناير ٢٠٠٢م، وجدة، ص ٤٩
- ٢ - المرجع السابق، ص ٥٠
- ٣ - نفسه، ص ٥١
- ٤ - عبدالمسيح داکر صورة أمريكا في متخيل الرحالة العرب، منشورات الزمن كتاب الجيب ٣١، ط٢ مطبعة النماح الجديدة، الدار البيضاء ٢٠٠٩م، ص ٧، ٨، ٣١
- ٥ - المرجع السابق، ص ١١
- ٦ - نفسه، ص ١٢
- ٧ - كروان ولسون اللامنتهي، ترجمة أنيس زكي، دار الآداب بيروت، ص ٩٥
- ٨ - المرجع السابق، ص ١٤
- ٩ - عبدالمسيح داکر، مرجع مذكور، ص ٨٤. وما بعدها
- ١٠ - عبدالمسيح داکر، ص ٨٦، ٩٨
- ١١ - جماعة من الباحثين نظرية المصحح عند الشكلايين الروس، ترجمة ابراهيم الخطيب ص ١٨٩
- ١٢ - قدمت هذه الملاحظة في إطار برنامج «قال الراوي» الذي عقد فيه (بادي مكر وفنون) بنسقي مع مديونية وزارة الثقافة والاتصال مراكز جلسة أدبية خاصة برواية «الساحة الشرفية» للاستاد عبدالقادر الشاوي يوم السبت ٣٠ مارس ٢٠٠٢م على الساعة الخامسة بعد الزوال برياض الثقافة
- ١٣ - وللتذكير: فإن رواية (الساحة الشرفية) قد صدرت عن منشورات الدك سنة ١٩٩٩م في ٢٤٨ صفحة، ووضع غلامها العنان بوشعوب الهولي، ومالت حادثة المعبر للكتاب سنة ٢٠٠٢م

بعضها قد لا يقضي الى الكشف عن «الأفكار السرية للأبطال» حسب قول توماشفسكي (١٩١) ذلك لأن «الساحة الشرفية»: بما هي معمار سردي حدائي: تفتح فضاء لتلاقي الرواة، وتتعاقد الرؤى والرويات فهناك «الراوي السارد» و«الراوي المصاحب» و«الراوي المشارك» و«الراوي المراقب» و«الراوي المحايد»، وهناك «الرؤية الخارجية» و«الرؤية الداخلية» و«الرؤية الفضاوية» و«الرؤية المحايدة»

٤ - ٧- ثراء الساحة آت من تداخل مظاهرها ومكوناتها:

ومن خلال كل هذه الرؤى والرويات تترشح مكونات عالم الرواية، وتنضبط مظاهره كنص أدبي في مظاهر ثلاثة: هي:

«المظهر اللفظي وهو الرؤى التي تنهض بمهمة تنظيم بنية العالم الفني

«المظهر التركيبي وهو النص الروائي بوصفه تركيبا ناتجا عن المظهر اللفظي

«المظهر الدلالي وهو المترشح عن المظهرين السابقين فيتداخل هذه المظاهر الثلاثة في علاقاتها الذاتية بصورة حميمية اصبح لنص «الساحة الشرفية» ثراؤه وتوجهه وقدرته على التجدد باستمرار مع كل قراءة

٥ - أجورا agora الحكي الدائري،

٥ - ١- الصورة الذكرى،

ويمكن هنا أن نعتبر الصورة الشمسية التي أخذت لاشخاص السرد الزنيسيين في متنس الحديقة قرب النافورة الصغيرة، قبلة شجرة النارج في «الساحة الشرفية» هي البؤرة التي تتدلق منها أضواء الحكي، وهي الرحم التي تنول فيها، وتتوالد منها كل التدايعات، وكل الحيوات الخاصة بأشخاص الرواية في مصانيرهم داخل السجن وخارجه. فهي الذكرى الحية بالفعل، إذ لم لو تكن لما جرت هذه المعايه الأسبانية الصافية في أودية السرد التي فجرتها «الساحة الشرفية» باقتدار فني عال، وصنعة محكمة

٥ - ٢- أجورا الحرية.. أجورا المراقبة،

وإذا كانت الساحة العمومية agora قديما عند الإغريق والرومان تتسم بكونها فضاء للتمسرح، ومتنفسا للاحتفال والتوقع. تتم فيه التجمعات، وتلقى فيه الأسئلة السياسية والدينية والاقتصادية والاجتماعية، وتمارس فيه الخطابة، والبيع والشراء، وتداول فيه شؤون الدولة/ المدينة فإن «الساحة الشرفية» هنا تأخذ معنى مغايرا، فهي فضاء للعرض والمراقبة والرصد والتحقير والاذلال، يصادر فيها التحوار الحميم، وتحصى فيها الهمسات، وتفنن الحركات، ويعطى فيها الهواء الشمس بمقدار يعجب العيين والرائتين، ويخس الجسد.

٥ - ٣- الحكي الدائري،

لقد ابديت «الساحة الشرفية» على تقنية الحكي الشجر والسرد

عن العلاقة بين الرواية والتاريخ «ثلاثية غرناطة» لرؤى عاشور نموذجاً

فخري صالح*

يقوم الروائي، مستخدماً التخيل وإعادة بناء المرحلة التاريخية التي يتخذها موضوعاً له، بعملية تركيب جديدة للوقائع والأحداث والظرف التاريخي والشخصيات المذكورة في حواريات تلك المرحلة مضيفاً إليها شخصيات متخيلة تساعد في تأنيث المكان واستعادة حرارة اللحظات الانسانية والأزمنة الراحلة لشخصياته الحقيقية والمتخيلة، ولا يختلف عمل المؤرخ بهذا الخصوص كثيراً عن عمل الروائي (١)، فالكتابة التاريخية، كما يؤكد عدد من المؤرخين المعاصرين، تنضوي على الكثير من إعادة بناء الوقائع وتركيب الأحداث، والتخيل كذلك، لكي تستطيع تأويل المادة التاريخية التي تعمل عليها، وهي بذلك تتقاطع مع الكتابة الروائية وتستعير بعض أدواتها وأساليبها في رسم الشخصيات وتحديد معالم الأمكنة وتأطير المراحل الزمنية التي تدور فيها أحداثها. فهل يتبادل الروائي والمؤرخ الأدوار فيما يطلق عليه «الرواية التاريخية» بالمعنى الواسع للتعبير؟ وهل يعمل الروائي على جمع مادته التاريخية التي يفهم منها معماره الروائي؟ نعم، هذا ما يفعله روائيون مثل أمين معلوف وعبد الرحمن منيف ورؤى عاشور لأن المادة التاريخية، من وصف للمكان ولطبيعة الفترة الزمانية وكيفية عيش الشخصيات وما ترتدبه من ملابس وتتناوله من طعام... إلخ، هي الأساس الذي تشكل منه المادة التخيلية ويغض النظر عن درجة التزام الروائي بتقديم وصف دقيق للمرحلة التاريخية التي يتخذها موضوعاً له، والمكان الذي تسعى فيه شخصياته الروائية، فإن توفير المادة التاريخية الأولية هو الخطوة الأولى في هذا النوع من الكتابة للروائي. وهذا ما فعله رؤى عاشور في «ثلاثية غرناطة» (٢) التي تستعيد من التاريخ تجربة الموريكيين (٣) في المرحلة التي أعقبت سقوط غرناطة بيد القشتاليين، وتقوم بتتبع عمليات التصدير القسري لم طرد آخر مسلمي الأندلس في السنوات الأولى من القرن السابع عشر.

العلاقة بين الرواية والتاريخ وثيقة للغاية إذ ظهرت الرواية كنوع أدبي علامة على بزوغ عصر جديد وفئات اجتماعية صانعة للتاريخ، فكانت من ثم النوع الأدبي (١) الذي يدل، حسب جورج لوكاتين، على صعود البرجوازية الأوروبية ومختبراً لفحص تطلعاتها. إضافة إلى هذه الصلة الوثيقة بحقبة تاريخية محددة من تاريخ البشرية فإن التاريخ هو موضوع الرواية، تاريخ البشر والمجتمعات والفئات الاجتماعية الطالعة وكذلك الهامشية المقيمة على أطراف المجتمع، والأهم من ذلك في نظري هو تاريخ الفرد الذي يعد موضوع الرواية بوصفها نوعاً أدبياً حديث بشخص أتواق الأفراد وعالمهم الداخلي والفجوة العميقة القائمة بين سير هؤلاء الأفراد ومحيطهم الاجتماعي (٢)

انطلاقاً مما سبق يصعب فض الاشتباك الحاصل بين الرواية والتاريخ، وإقامة جدار فاصل سميك بين الرواية وما يسمى في حقل المعرفة التاريخية بالتسجيل التاريخي Historography لأن قطاعاً من الكتابة الروائية، في ماضي النوع الأدبي وحاضره، يشغل على المادة التاريخية نفسها التي تعيد المؤرخ تركيبها وتأويل معناها، حيث

* كاتب ونافذ من الأردن

هذا الجزء من الرواية إلى حلقها أو إلى خارج غرناطة باتجاه يبنسية أو القرى الأندلسية المعلقة في الجبال حيث تشارك بعض الشخصيات في ثورة البشارت على حكم الأسبان.

الجزء الأول من الثلاثية يمثل أفضل أجزائها من حيث رسم الشخصيات واستعادة الوضع التاريخي لأهالي الأندلس عبر ما يزيد على قرن من الزمان أعقب سقوط غرناطة وضمحلل القوة الأندلسية في مواجهة صعود الأسبان وامتداد امبراطوريتهم داخل شبه الجزيرة الأيبيرية وهاجرها ويتابع القارئ نمو عدد من الشخصيات المركزية في هذا الجزء وزوالها أو رحيلها لتظهر في مكان أندلسي آخر في الأجزاء التالية. وتوازن رضى عاشور في غرناطة بين مجتمع الرجال في البيازين ومجتمع النساء اللواتي يشكلن بطلات هذا الوضع التاريخي الأيل للزوال، فلرجال حكاياتهم وكذلك للنساء اللواتي ترسم شخصياتهن بطرقة لافتة

وتنسب إليهن أدوار الحظاظ على الوجود التاريخي للعرب في الأندلس. لكن قسوة التراجيديا الأندلسية ما كانت لتحفظ لهن هذه الأدوار لأن سكان حي البيازين يتعرضون لعملية التنصير القسري ومحو الهوية، عبر حرق الكتب ومنعهم من ارتداء الملابس العربية وتحريم الكلام بالعربية وإغلاق حماماتهم العمومية والدخول بدوهم وطبخ طعامهم الذي اعتادوا على أكله وكل ما يذكر كونهم عربا ومسلمين، ليجبروا في النهاية على الرحيل عن جيهم. لهذا يموت أبو جعفر كندا على حرق الكتب أمام سمعه وبصره، وتموت أم جعفر في يبتها بالبيازين، ويرحل سعد إلى الجبال ليشترك في انتفاضة البشارت. ويرحل نعيم إلى العالم الجديد ليتزوج من امرأة من الهنود الحمر، ويغادر أبو منصور هذا العالم حزنا على حال المسلمين في الأندلس الذين اضطروا رغم أنوفهم لترك دينهم واعتناق النصرانية، وتحرق مكاتب التفقيش الكاثوليكية سليمة حفيدة أبي جعفر وزوجة سعد بتهمة السحر عام ١٥٢٧ ميلادية

تتلخص سيرة الشخصيات، التي تتألف بصورة أساسية من أهل بيت أبي جعفر وأصحابهم، في الرحيل. بعض هذه الشخصيات يموت والبعض الآخر يرحل أو ينتظر الرحيل. ولذلك فإن الجزء الثاني من الثلاثية مريمه يواصل سيرة من تبقى من الشخصيات على عقيد الحياة في البيازين مريمه، زوجة حسن حفيد أبي جعفر، هي الشخصية المركزية في هذا الجزء، خصوصا بعد موت سليمة حرقا على أيدي جماعة مكتب التحقيق الأسباني متممة بالسحر الأسود لأنها كانت تعالج أهل الحي وتخلط الأعشاب لصناعة الأدوية وتعتمد الكتب العربية التي خبأها عن عيون رجال مكتب التحقيق في هذا الجزء تصف مريمه لوحة تصور وعلا محاصرا بأسته رماح الصيادين في إشارة (شبيهة بالإشارة السابقة في الجزء الأول من الثلاثية) التي وصفت المرأة العارية التي رآها أبو جعفر تهوول في الشارع) على المصير المحتوم لأهل البيازين.

«لم يكن قد سقط بعد ولكن فانتهمته الأماميتين انتننا فمال هيكله، ومن ثقب أرجواني في صدره سال خيط من الدم

تدشن ثلاثية غرناطة فضاءها الروائي بالحديث عن تسليم أبي عبدالله الصغير مفاتيح غرناطة لملكي قشتالة فريديناند وإيزابيلا وبمع كل أملاكه ورحيله عن الأندلس. أبو جعفر المكتبي يستعيد في حوار داخلي آراء من يدافعون من أهل حي البيازين عن تسليم غرناطة والمعارضين لهذه الخطوة من أنصار موسى بن أبي الفسان الذي ينادي بصروية مقاومة القشتاليين وعدم التسليم ويستطبع القارئ أن يمتثل تلك الفترة التاريخية التي أعقبت سقوط غرناطة بيد القشتاليين مريمه على ألسنة الشخصيات حيث تعتمد رضى عاشور أسلوب الحوار الداخلي، المطعم ببعض الحوارات القليلة التي تدور بين الشخصيات، لنقل الوقائع التاريخية دون اللجوء إلى السرد التاريخي الذي يعطل الطاقة التحليلية في العمل الروائي ويزيل الحد الفاصل بين الكتابة الروائية والتسجيل التاريخي.

يقوم الجزء الأول من «ثلاثية غرناطة» على حكايات أبي جعفر وأهل بيته وأبي منصور وسعد ونعيم، والشخصيات الأخرتان نمنلان صيبين فقد كل منهما أهله بسبب الأحداث التاريخية العاصفة التي شردت عرب الأندلس وتسببت في القضاء على عائلات بكاملها. إنها إذن سيرة التشرد والنفق والرحيل والموت والسقوط. لتمثيل هذا الوضع الوجودي والتاريخي تبدأ الرواية بما يشبه الحلم الكاوسي إذ يشاهد أبو جعفر امرأة عارية ذاهلة عما حولها تركض في الشارع:

«ذلك اليوم رأى أبو جعفر امرأة عارية تتحدر في اتجاهه من أعلى الشارع كأنها تقصده، اقتربت المرأة أكثر فأكثر إنها لم تكن ماحنة ولا مخمورة كانت صبية بالغة الحسن ميادة القد، نديها كأحراق العاج، وشعرها الأسود مرسل يغطي كتفها، وعيناها الواسعتان يزيدهما الحزن اتساعا في وجه شديد الشحوب

ولما كان الشارع مهجورا والموثيل لم تزل مغلقة وضوء النهار لم يبدد بنفس السحر بعد فقد بدا لأبي جعفر أن ما شاهده رؤيا من رأى الخيال. حلق وتثقف ثم غاب دمهته وقام إلى المرأة وخلق ملغ الصوفي وأحاط به جسدها وسألها عن اسمها ودارها فلم يبد أنها رأتة أو سمعته. تركها تواصل طريقها وظل يتابع منيتها الوئيدة وحركة ظلالها الدهمين حول كاحلين لوثنتها وحول طريق تخوض فيه قدمها الحافيات». (ص ٩)

هذه البداية التي تتحدثها الرواية هي بمثابة ميموه بما يحدث في الأجزاء التالية من الثلاثية، فلن يكون بعد هذا إلا السقوط والانتهار ثم الرحيل عن الأندلس إلى غير رجعة بغض النظر عن تردد الأمل في الصدور والاعلم بأن المسلمين خارج بلاد الأندلس سوف يتأتون لمحدثهم واستعادة زمان المسلمين الذهبي في الأيام السالفة. سنأتي الأبيام بما لم تتوقعه الشخصيات، وسيحضر الأهالي البيازين في العمر الأخير المغضي إلى المنفى تاركين دكرباتهم وأحلامهم المومدة. وعزا أضح غابرا، إلى مدن أندلسية أخرى لم يشملها بعد قرار الترحيل. وسوف تسعى الشخصيات في

التاريخية، التي تقع في بؤرة العمل وتمثل الخلفية التي تنسج روضي عاشور عالمها الروائي استناداً إليها مستعينة بالموارد التاريخية التي تحكي عن المورسكيين، بما يتناسب مع اللحظة التاريخية التي تحياها. ومع أن الكاتبة تحافظ على الخلفية التاريخية، وتقيم معمارها الروائي على ما تقتضيه من التواريخ وتعمل على توليف في ثلاثيتها، كما تسعى إلى جعل شخصياتها يتحركون على الورق، إلا أن ما يفعله على إذ يغادر الميناء، رافضاً الدجل غافداً إلى الأندلس الضائعة، هو مطابقة رمزية بين الأندلس والمسلمين أندلس العرب الضائعة الجيدة. ولعل هذا البعد الرمزي يجعل الخطاب الروائي، ونفس علاقة بين الماضي والحاضر، هو ما يتيح للكاتب الروائية تغني خفاها مبتعدة عن عمليته التسجيل التاريخي لتحييا في بعدها المماري وفضائها المتخيل.

رقابة في ملف مجلة

الأدب البيروتية

عن الرقابة

متنر مصري*

ذلك أن غاية كل مجلة، أن تدخل كل بلد، لتباع أولاً، لأن أصحاب مجلة الأدب وغيرهم، ليسوا مبشرين دينيين، أو محسنين في مجال الفكر والأدب ليخسروا من جيوبهم الآلاف من الدولارات (العملة التي ذكرت في الافتتاحية) لينشروا مرطقات جادت بها قرائع شعراء وقاصيين وصحفيين وسواهم، وثانياً لتقرأ ويطلع الناس على ما كتب فيها، وأنا أصدق أن لأصحاب الأدب هذه النية قلت أفهم هذا ولكني مرة ثانية حقاً لم أفهم النية التي لا أريد تكرار وصفها، التي كتب بها سماح إدريس، افتتاحية العدد ٨/٧ نموز - آب ٢٠٠٢ ذلك أن جميع من قرأها لاحظ ذلك، وإن لم يستكره آخرون، للأسباب التي ذكرت، وبحجة إنه لا مجال للحوار مع الرقابة العربية إلا بالاستجداء، وربما المداهنة والتملق وإنه إذا كان لهذه الافتتاحية بما هي عليه دور ما في السماح للعدد بالدخول إلى سوريا، فقد نجح سماح إدريس ودخل العدد، واعتبر بأن هذا ليس سهلاً، وأيضاً لم يكن متوقفاً ولكنه أولاً وأخيراً هو المطلوب

وبما أن الافتتاحية ليست النقطة الوحيدة في تناولتي للعدد، لذا سأحاول أن أختصر ما أمكنني، وهكذا

- بعد مخاطبة السيد الرقيب، بعززي، وهي لفظة لطيفة، ذكرتني بعنوان، كان المفكر الرحل إلياس مرقص يجد فيه قدراً لافتاً من الجرأة؛ وكان لكتاب مصطفى محمود (حوار مع صديقي الملاح)، أقول بعد مخاطبة السيد الرقيب، بعززي، ينتقي له من التحيات أعطرها قاطبة (صباح الفل) ثم يباشره به (هذا العدد بين يديك، لا تبدأ بقراءته، الجو حار؛ أدر المروحة...) ما أريد قوله للأستاذ سماح هو إن السيد الرقيب الذي يخاطبه وقبل أن يأخذ هذا العدد بين يديه، بنصف الساعة الأقل، قد أدار له الأذن أو مدير مكتبه مكيف الهواء ذي القطعتين^١

- يطمئن الأستاذ سماح عزيزه السيد الرقيب بأن لا أحد يريد الشر به، وأنه هو بالذات (محسوك) مواطن عربي من لبنان يؤمن - مثلك - بالوحدة وبالحرية وبالاشتراكية. لا ينتمي والحمد لله لا إلى قونة شهوان ولا إلى التيار الوطني الحر ولا إلى القوات

حسن - أن تقوم مجلة ذات مكانة وتاريخ مرموقين، معروفة بتحفظها على مدى نصف قرن، في المجالين الأدبي والسياسي، بفتح ملف للرقابة العربية، نعم حسن.. أن تخصص مجلة الأدب البيروتية، الرقابة في سوريا بالملف رقم (١) الدولة العربية الأشد إثارة لاهتمام جميع العرب وخاصة بما يتعلق بسياساتها الداخلية، هي التي كانت، وما تزال تعتبر من قبل البعض، رغم التغيرات، من آخر دول السور في العالم، هذا الاهتمام الذي لوحظت زيادته في السنين الأخيرة التي شهدت نهاية عهد وبداية عهد. وما رافق ذلك من انفتاح سياسي وإعلامي على الطريقة السورية، وغزو، لا مجال للوقوف أمامه، لمراسلي الشبكات التلفزيونية الفضائية، العربية خاصة، جعل من الممكن ولو بشكل محدود، الإطلاع على، ومتابعة، ما يجري من أحداث..

١- عزيزي السيد الرقيب^١

قلت: حسن.. ولكني حقاً، لا أستطيع أن أتابع بقولي حسن حسن.. أن تقوم أي مجلة أو جريدة، بالاقبال إلى الرقيب ليسمح لها بالدخول والبيع في هذا البلد الذي تنصدي لموضوع الرقابة فيه أفهم، أن تشر له، أن تحاول إقناعه، أن تأمل منه السماح بالدخول.

* كاتب من سوريا

اللبنانية ولا إلى المؤتمر الماروني العالمي) يبرئ الأستاذ سماح نفسه من هذه الفضائل، وفي تصوره أن كل ما يبخش الرقيب السوري هو أن يكون منهم! ومع أن هذا شيء يخص الأستاذ سماح، بما أنه لبناني، فأننا لا أظن سوريا تعتبرهم لا الصف الأول ولا الثاني من أعدائنا

- (نحن مجلة مستقلة، وحاسرة، ونصرح منذ عامين) وهنا أقسم لو كنت بدل هذا الرقيب، وبعد أن قرأت أن عائلة إدريس هي، مكتفياً مرة بذكر الكنية ومرة بذكر الاسم الأول: (اللكوكبي، وعبد القادر (الجزائري طيباً) والحكيم جورج (حبش) وهاني (الراهب) وهنا (مينه) ووصولا لنيل (سليمان كما أظن) وجمال (باروت) - وحسب علمي، أن أغلب هؤلاء، إن لم أقل كلهم لا يمكن إلا بصعوبة، اعتبارهم من الأولاد البررة الصالحين :- (عاشت كل حياتها أو جزءاً منها في سوريا، سوريا التي تتعرض اليوم للانتقادات الأمريكية والإسرائيلية، بسبب موقفها القومي من حزب الله وعلاقتها مع العراق. ومعاذ الله أن نريد... إلا تعزيز قوتها) أقول لو كنت بدل السيد الرقيب لما سمحت للعدد بالدخول فقط، بل لرفعت ساعة الهاتف وطلبت الأستاذ سماح وسألته عم يحتاجه من مساعدات مادية ومعنوية لدعم مسيرة المجلة ومسؤولها. ولكن أرجو من الأستاذ سماح أن أدقق له بعض التعابير، فأقول إن سوريا، لا تتعرض للانتقادات الأمريكية والإسرائيلية فقط، ولو كان ذلك بحسب لكان الأمر هيناً، بل إنها تتعرض، للضغوطات الأمريكية المتنوعة الأشكال والمستويات، والتهديدات الإسرائيلية المباشرة وغير المباشرة، وليس فقط بسبب موقفها من حزب الله وعلاقتها مع العراق، بل بسبب موقفها القومي الشامل، بما يخص القضية الفلسطينية وحقوق الشعب الفلسطيني كاملة، وعملية السلام المجتزئة التي تديرها الولايات المتحدة، القطب الوحيد، ولصالح طرف واحد دون غيره، ليس بحاجة للتسمية

- أما قمة اللطف فقد ظهرت في اختيار الأستاذ سماح إدريس (لينا غافل، إلك الله) بدل (يا ظالم، لك يوم) وهو التعبير الأشد ملاءمة للسليق (ورموا بخمسائة نسخة (.....) جمعنا ثمنها دولاراً دولاراً!) لكني لا أصدق أن سماح أو أي غيره تصل به الغفلة لهذه الدرجة.

- في النهاية، كان السيد الرقيب عند حسن ظن الأستاذ، ولم يرم (نخبة سوريا!) في سلة المهملات الأمر الذي خشي الأستاذ سماح أن يفعله. مع أن سلة المهملات، بالنسبة لهذه النخبة ليست أسوأ مكان ترمى إليه، (وقوى لله) - ما بين الأقوال تعابير مجتزأة من الافتتاحية - وسبح للعدد بالدخول، وأثبت بهذا السماح (للقاصي قبل الداني، أن سوريا من سعة الصدر بحيث تضمن جميع أبنائها) حقاً. وإذا اعتبر البعض أن إدخال العدد لا يكفي لإثبات كل هذا، فإن الرقيب السوري قد بدا وكأنه فوق كل

هذه الهرطقات، أو كأنه أراد أن يؤكد أن صورته الجديدة لا يؤثر بها ما كتبه ثلة من كتّاب حاق بهم، حسب اعتقادهم، ظلم أدبي ما، في زمن مضى له ظروفه. وفي الحقيقة، رغم أن الملف بمثابة خطوة لا سابق لها في طريق طويل شاق، لا يمكن لأحد أن يأخذ عليه عدم الوصول إلى نهايته، فإن أغلب الذين اطلعوا على الملف، أبدوا ملاحظات قاسية، إما على الملف بجمعه، وإما على ما كتبه هذا أو ذلك من المساهمين، وأنا شخصياً أشاركهم بهذا، وأرى أنه كان بالمستطاع، أن تكون هذه الخطوة الأولى، أثبت وأوسع. فالشهادات الشخصية قد غلبت بذاتها على كامل الملف، حتى أنني عندما قرأت ما كتبتة أنا بالذات، نظاراً إليه كجزء من ملف وجدتي أيضاً قد أخذت الأمر على نحو شخصي زائد، بكاد يكون عرض حال مل

٢- شهادات كثيرة ولكن ناقصة

تألف الملف من ٢٠ مساهمة، ٢٠ أبحاث ومقابلة واحدة و١٦ شهادة و٤ تخصص ممنوعة لبعض من أصحاب الشهادات. وفيما يلي عدة ملاحظات أجد من واجبي إبداءها، فأرجو قبولها كتمكئة لمساهمتي وتصويبها لها. وهذه الملاحظات منها العام على كامل الملف ومنها المحدد بما يخص هذا البحث أو تلك الشهادة :

١- قدم الملف عدداً الأستاذ جمال باروت تقديماً مبنسراً للغاية، وهو على إقتباره، كان معظمه عن ظرف مجلة الآداب المالي، يفهم منه أن أصحابها فضلو، متابعة صدورها، طريقة فتح ملفات مثيرة بدل قبول أي شكل من أشكال التحويل... ينتقص من استقلاليتها. ثم وفي الفقرة الأخيرة، يقوم جمال بتهميد فيه محاولة مصادرة على أي نقد قاس لطريقة الإعداد والمحتويات، التي لم يجد من داع، على ما يبدو، لشرحها أو التحدث عن ظروفها، إلا بوصف الملف بأنه غير أكاديمي! غير أن عدم أكاديميته، لا أنفها عزراً كافياً لما وجد به الكثيرون من مبالغ.

٢- زاد لحد كبير عدد الشهادات بالنسبة لعدد الأبحاث، ١٦ شهادة إلى ٣ أبحاث، الأمر الذي أرى أنه أضاع فرصة دراسة نقاط هامة في ملف الرقابة السورية، واحدة منها مثلاً : من هي جهات الرقابة في سورية وما هي آليات عملها ؟ أو ما هو مفهوم وحدود وآلية الرقابة حسب قانون المطبوعات الجديد الذي صدر السنة الماضية ٢٠٠٦، والذي كما تدل الفقرة الهامة التي تناوله بها الأستاذ حسان عباس والإشارة التي ذكرها الأستاذ نبيل سليمان، يستحق، وكان يجيب أن يغرّد له بحث خاص. ثم أين يصيب وأين يخطئ هذا القانون، كما كان من الممكن إبراز قوائم بعدد وأسماء الكتب التي منعت في تاريخ سوريا الحديث مثلاً ويقرر ما يتطلب هذا من جهد بقدر ما يمكن له أن يتركز مع الأيام ويصبح وثيقة هامة

٣- لا أستطيع إلا أن أثنع مقالتي الأستاذ حسان عباس

أنه يقول في أول كلامه: (وزارة الثقافة هي التي ترافق كل إستجاسها) ويهود ويهين أن (هناك رقيب «أكابر» ورقيب «قريباني» الأكبر يمكن التعامل معه، لأنه من قليلا وغير مزمّت، المشكلة مع القريباني، فهو يخاف من كل شيء، ويوقف الكتاب على أدنى كلمة، ولا يمكن التعامل معه) وهنا أحسب أن الأستاذ أنطون يعتبر نفسه من الرقباء الأكابر، ولكن مشكلة هذا الكلام في أنه يحول قضية الرقابة إلى الطبيعة الخاصة للرقيب، وإلى مزاجه الشخصي، حتى حين يقول (يخاف كل شيء) فهو يبدو وكأنه يتجنب قول بأن هناك، جهة ما، سلطة ما، في رأس الرقيب أو فوق الرقيب ترافقه وتحاسبه^١

وأحسب أن أخطر ما جاء في هذا الحوار هو ذلك الحكم الذي اختصره الأستاذ أنطون بقوله: (الوضع الثقافي في البلد بشع جدا، ويلزمه عمل كبير)!

٥- رغم أن الشهادة، شهادة! أقصد أنه ليس من المطلوب أن تتضمن تحليلات واستنتاجات، ولكن مفهوم العرض حال، وتصفية الصبايات بأنواعها، قد غلب على شهادات المؤلف، ولا داعي لذلك الاستنتاجات، لدرجة أن البعض راح يشط بذكرياته (مقلي) كما أن أحد أهم الأسماء المشاركة، كاد أن يعتبرها رواية، وقد وثق ما يرويه بصورة له وهو مطروح على السري في المشهد بعد حادثة الاعتداء عليه، ومنهم من استعان بطريقة الجداول ليبين ما يدل له من تطابري وكلمات محذرة في جريدة محلية^٢ وقد اختلط بهذه الشهادات الكثير من اللغز والقليل من الثمين، حيث بث بها، ومن خلال الذكريات الشخصية المسهبة، بعض من التفاصيل والوقائع ذات الدلالات الهامة. ولكنني تمنيت لو تضمن الملف شهادات كتاب مثل حنا مينه وذكريا تامر وحيدر حيدر، الذين إضافة لأهمية شهاداتهم، لا ريب لهم صولات وجولات مع الرقابة السورية. وكذلك شهادة الروائي علي عبد الله سعيد، الذي نشر له، منذ عدة سنين، ملحق النهار الثقافي، تفاصيل من تقرير الرقيب العجيب عن روايته (سكر الهلوسة)

٦- لم أجد في النصوص الأربعة المنشورة كمنوعات، على قلتها، ما يستحق المنة، لا من قريب ولا من بعيد. سوى أن امرأة قيلت امرأة من عتقها وابنتعت عنها، ثم بعد ذلك، قيلت ذات المرأة امرأة أخرى قبله طويلة. وقادتها إلى مصيبتها، في خاتمة مقطع نهاد سريسي، وأن الأحداث التي يرويها نهروز مالك تجري في السجن ولكنها خالية من أي مشهد لتعذيب أو إنزال أو كلام في السياسة يبرر منعها. أما قصة محمد أبو متوق، فقد ذكر صاحبها بالذات، أن عدد مجلة اللوتس الذي نشرته به، منع بسبب أن الرقيب لم يفرز بإحدى جوائز مسابقة المجلة الشعرية آنذاك، لذا ليس هناك سبب لاعتبارها نصاً ممنوعاً!

٣- سلطة الأهل على الأولاد القاصرين

رغم النبذة الاستغلالية، المعاكسة تماماً لنبذة افتتاحية

(الصحافة والرقابة في سوريا)، والاستاذ فاضل الكوكبي (الرقابة على السينما والدراما التلفزيونية)، يكونهما قاما بمرد تاريخي لهاتين الرقابتين، لكني وجدت فراغا زمنيا في نص حسان حين ينتقل مباشرة من الرقابة على الصحافة بعد الاستقلال الى قانون الرقابة الجديد الصادر في عام ٢٠٠١، هذه الفترة التي رسمت صورة سوريا اليوم بما لها وما عليها أما مقالة فاضل فباي وجدت أن ما أورده من هوامش تزيد في أهميتها عما قرأته في النص، وخاصة عند ذكره للجنان الرقابة، وقرارات الجب الشفافية، فالفيلم السوري الوحيد الذي استمر العمل في منعه عن العروض الجماهيرية، وهو (نجوم النهار) لاسامة محمد، لم يصدر به قرار منع كتابي، هذا حسب معرفتي. أما البحث الثالث الذي قدمه خضر أغا عن الفكر الراحل بو علي ياسين، فهو على شموليته، أشبه بشهادة الغائب، ولكن مأخذني الأكبر على قسم الأبحاث بالملف هو وجود بحث عن الرقابة في الصحافة وآخر في السينما والتلفزيون، وخلوه من بحث عن رقابة الكتب في سوريا، على أهميته التي لا يمكن الخلاف عليها ٤- رأس المفكر أنطون مقدسي، (أحد أهم الكتاب العرب في القرن العشرين) كما وصفه محاوره خضر الأغا، - مجاريا حملة عامة من الإعجاب الشديد بالاستاذ أنطون، ظهرت بعد افتتاح منتدى رياض سيف، بمحاضرة له ونشره لرسائله شين شخصيتين، واحدة للرئيس بشار الأسد، والثانية لمفوضيته - ورغم هذا فإن القول بأنه أحد أهم الكتاب العرب في القرن العشرين، بنطوي، برباي، على مبالغة شديدة، أقول رأس الاستاذ مقدسي ولعدة ٣٥ عاما، موعنا من أهم المواقع المؤثرة في المشهد الثقافي السوري، وهو رئيس مديرية التأليف والترجمة في وزارة الثقافة الجهة الرسمية الأولى المخولة بطبع الكتب على مختلف أنواعها، تراثية، علمية، فلسفية، اقتصادية (طبعت يوما رأس المال لكارل ماركس كاملا)، أدبية من كل أنواع الأدب، تراثية، أو مترجمة، أو نتاج إبداعي سوري أو عربي، الخ. والتي يخصص لها من ميزانية الدولة اعتماد، أحسب أنه زاد كثيرا على مدى السنوات. وأحسب أيضا أنه يريد كثيرا أن مخصصات الجهة الثانية المخولة بطبع الكتب، وهي إحصاء الكتاب العرب في دمشق الذي تقتصر إصداراته على نتاج أعضائه من الأدباء، إلا فيما ندر أي أن الاستاذ أنطون حقا، حتى وإن لم يسم رقبيا، فهو أحد أهم سدنة البتر والمنع قاطعة في تاريخ سوريا، فهو في طول مكوثه في موقعه هذا من المؤتمنين على النشر رسميا ووظيفيا وعلميا، وقد أشار في الحوار الوحيد الذي تضمنه الملف، بأنه (هناك مخطوط مثلا أعيد له صاحبه فوراً، وهناك آخر يقرأه ثلاثة قراء أو أربعة لتناكك منه، وبعد أي توافق اللجنة عليه، فذلك يعني أنه لا غبار عليه إيديولوجيا فأنا أعرف ما يريد حزب البعث وماذا لا يريد إضاعة إلى أي أعرف مصلحة بلدي) على حد تعبيره. كما

أيضاً على عجل، نص قصيدة (ساقا الشهوة) موضوع المساهمة، وسبب منع الكتاب، إضافة لكونها مزقت من مجلة الناقد عدد ٤٣/ عند دخوله سوريا، فأرسلت له القصيدة كاملة، وأنا مطمئن هذه المرة بأن ملفاً مضاداً للرقابة لن يمتنع عن نشره، علماً بأنني أشرت في شهادتي إلى أن كتابي (مزهريه على هيئة قبضة يد) الذي صدر عن شركة رياض الريس للكتاب ١٩٩٧ قد تضمنها، وأنه تم السماح للكتاب بالدخول إلى سوريا، كما تم توزيعه من قبل المؤسسة العامة الموكلة رسمياً بتوزيع المطبوعات من الكتب والجرائد والمجلات بأنواعها، فجميع في المكتبات ومعارض الكتاب ولم يفتض أحد على شيء. ولكن لم يمض وقت طويل حتى صدر ملف الأداب عن الرقابة في سوريا دون نشر القصيدة، قال لي جمال في البداية إن العدد بسبب وجود ملف آخر (الدولة الديمقراطية العلمانية في فلسطين التاريخية) قد تضمن كثيراً، ولأن هذا ليس عدراً مقبولاً، لأن الملف تضمن أربعة نصوص طويلة ومجزأة من روايات وقصص، ولم ينشروا قصيدتي التي كان في الإمكان طبعها على صفحتين فقط كما ظهرت في الناقد، فقد تابع جمال ضاحكاً بأنهم قالوا عنها قصيدة بورنو! ورغم أن هذا لم يزعجني على الإطلاق، لأن أشياء كهذه قد توقفت منذ زمن أن تكون مصدر إزعاجي، ولكن إضافة للتساؤل: كيف لمثقف مثل سماح إدريس أن يفهم قصيدة كهذه يمثل هذه السطحية، فإنه يرثى الفرق في النظرة بينه وبين ناشر آخر كرياض الريس مثلاً.

في كل ما سبق، أخشى أن يصل المرء إلى ذلك الاستنتاج، بأننا نحن العرب مازلنا أمة كلام. أمة أقوال، نقول ما لنفعل، أمة حكي، أما الأعمال، فهي بالنيات، وعلي الله، أو على وكيله في الأرض، السيد الرقيب وينص أدق، السيد سيد السيد الرقيب الذي له الملك وله السطحية، وهو على كل شيء قدير.

٥- شيء كالخاتمة

ثم في النهاية، لماذا لأعطينا جميعاً أنفسنا من تقديم بعض المقترحات والمطالب، هل هذا شيء زائد عن الحد، هل هو من تفاصيل الخطوة الثانية، ولكن هل هناك خطوة ثانية، ومتى، وهل ما أقوله الآن في خاتمة كلامي، أشبه بالمزاودة على الجميع. حقيقة أخشى أن يفهم كذلك، ولكن وبعد أن دخل الملفت سوريا، وقرأه الكثيرون، حتى أنه صوّف بعض المكتبات ببيع بما يعادل سعر المجلة تقريباً، وكنت بعده العديد من المقالات والمراجعات، يشعر المرء أنه لم ولن يمكن نتيج عنه أي فائدة عملية، سوى تعميم أن هناك من حدث معه هذا، وهناك من قال هذا، وملف كهذا للأسف، لا يمكن التوقع له أن يفتح السلطات والهيئات المسؤولة في أي بلد بمراجعة قوانين الرقابة لديها، وتنظيم جهات وأليات العمل الخاصة بذلك.

الأدب، التي تتصف به مقالة بلال خبيز في عدد ملحق النهار الثقافي «٤-٨-٢٠٠٢»، ورغم أن (اللي بيكالي العصي ما مثل اللي بيعدها) فأنا أوافق أن الملف بدا وكأنه شكوى مسرفة لهؤلاء الكتاب من أنفسهم إلى أنفسهم، ومن الرقيب إلى الرقيب، أو لأقل من الرقيب الأدنى إلى الرقيب الأعلى، من لا يشكو لأحد غيره! كما أوافق بأن الملف قد قصر، عن قصد أو غير قصد، (بتفكيك المنطق الذي تقوم الرقابة في هديه بمنع ما ينشر ويذاع) أي، إذا ما أصاب ظني، ولا أدري لماذا يصرح بلال به، إن المنوع حقاً في سوريا لم يتم التطرق إليه، فهو ما يمس تابويات النظام السياسي حصراً، أما الباقي كالجنس والنظريات الدينية الفلسفية والاقتصادية، فهي مجرد تنويعات، لا أكثر لكنني لا أوافق في ذلك الإحجام لفكرة وجود الدولة أو عدم وجودها في الموضوع، فهو عندما يقول إن (الكتاب والفنانين يسرفون في شرح اللامنطق الذي يحكم الرقابة هناك، لكن هذا اللامنطق أو ربما المنطق الأعوج لا يجعله غير قابل للفهم، إن الكتاب يفهمونه جيداً، لكنهم يزعجون عنه منطقاً لئلا يقولوا صريحاً في استحالة قيام الدولة في سوريا، في ظل هذه السلطة وكنفها الأبوي) يكون قد دفع بالكلام إلى حيث يريد، لا إلى حيث يجب أن يصل، لأنه ليس من المعقول أن يصعد ما يقول، أي صاحب بحث عن هذه الرقابة، أو صاحب شهادة، إلى مستوى مناقشة وجود الدولة كوه أم حقيقة في سوريا، ويرأي أنها نظرياً وعملياً، تكون الدولة، بمواصفاتها ومؤسساتها القمعية المعروفة، موجودة في البلاد التي تمارس بها الرقابة في أقصى حدودها، أكثر منها في البلاد الأخرى التي بمقدار ما تشف وتشطب الرقابة بها بمقدار ما تشف وتشطب صورة الدولة. حتى تصل هذه البلاد، إلى عدم الإحساس بوجود الدولة، ومن ثم إلى عدم وجودها فعلياً، كما ينشر الشيوعيون يوماً

وما أخالف به بلال أيضاً هو قوله (معضلة الكتاب والفنانين في جو من هذا القبول، تكمن في أنهم لا يستطيعون أن يكبروا في أوطانهم من دون أن تفرض عليهم السلطة مشاركتها في تقرير حصارها لنفسها) وهذا غير صحيح، لأن الأدباء الذين من هذا القبيل، لا أحد في سوريا، يعتبرهم من الكبار، على الإطلاق، وهذا يعود إلى حساسية شديدة تصطب بها المحيط الثقافي السوري، ليس لها أي مغفل، لا في اللبائن، في حدود علمي، ولا في أي بلد عربي آخر.

٤- لماذا لم ننشر قصيدتي في الملف؟

بعد كسل وتردد، رغم أني تم اتصل بجمال باروت في بادئ الأمر أعرض عليه مشاركتي في الملف، كتبت على عجل شديد، (قصة) إتلاف كتابي (ناكن) وأرسلته له، طالباً منه كمعد تصحيح ما يراه مبالغات أو لا يمكن نشره، ولكن كان هم جمال، هو أن أرسل

المنطق عند الدرتس هسرل نظرية العلم

عرض: علي محمد أسمر *

بالفكر في مشكلات فلسفية كان يعتقد في البداية أنها بعيدة عنه كل البعد. لذلك، من المهم أن نقف عند كتاب «المنطق عند هسرل» بشكل جدي. وقد أثرنا أن نجعل لغة المؤلف هي السائدة وأكثرنا من الاقتباسات المأخوذة من الكتاب توجها للأمانة العلمية في العرض قدر الامكان قبل أن نبدأ بتبيان مضمون كتاب «المنطق عند هسرل» لا بد من أن نعرف القارئ بهـ«هسرل» الفيلسوف الألماني (١٨٥٩-١٩٣٨) الذي كان أستاذا في غوتنبرغ وفرابورغ، وقد أثرت فلسفته في مدارس الواقعية الجديدة في الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا بالإضافة إلى تأثيرها في فلسفة كل من نيكولاي هارتمان ومارتن هيدجر. ومن أبرز مؤلفات هسرل «العلم الأوروبي والظواهرية المتعالية»، «تأملات ديكرتية»، ويعتبر هسرل مؤسسا للمذهب الظاهري Phenomenology وأهم فكرة في هذا المذهب هي: قصدية الوعي، أي توجه وعي الذات نحو الموضوع، فلا يمكن أن يتحقق الموضوع بدون ذات. وعلى الانسان الذي يفكر ظواهرية، أو فينومينولوجيا أن يتوقف عن اطلاق الأحكام حول الوجود الموضوعي، وهذا ما يطلق عليه هسرل اسم «الرد الظاهري»، أضف إلى ذلك أن على هذا الانسان نفسه أن يعتبر موضوع تفكيره ومعرفته وعيا متعاليا متجاوزا لأي اعتبار يرجع هذا الموضوع إلى وجود سوسولوجي أو سيكولوجي أو تجريبي أو فيزيولوجي... وهذا ما يطلق عليه هسرل اسم «الرد المتعالي».

قام الدكتور يوسف سلامة بتقسيم كتابه إلى عدة فصول والفصل الأول يتحدث عن النضائية من حيث نشأتها وتطورها. ولابد أن نشير إلى النضائية التي هي «الاسم الذي يطلقه كل من هسرل، فروبجر، مينغ، وراسل على التأويل المبني لقوانين المنطق الذي قبله كثير من الفلاسفة الالمان في القرن التاسع عشر وطبقا لهذا التأويل فإن الأحكام المنطقية لا تعود سوى تعميمات تجريبية منتزعة من الطرق التي يتبعها الداس في تفكيرهم، وبذا تصبح العمليات العقلية الموضوع الأساسي الذي يدرسه المنطق».(٢) الفلاسفون لا يهتمون من حيث تفسيرهم للواقع بمضمون التفكير وإنما بأوتانية هذا التفكير وينزع أنصار النضائية إلى أن يسيطروا على سباقات العلوم كافة من خلال تفسيرهم لها تفسيراً نفسياً وكنيجة لسهولة التحالف بين علم المنطق وعلم النفس لأن موضوع محققها مشترك وهو الشعور النفسي فإن أنصار النضائية تمسكوا بهذه القناعة وتذهبوا بها إلى أبعد حد مدعين أنهم يستطيعون تفسير العمليات المنطقية انطلاقاً من علم النفس. وبذلك أصبحت العرئية التي احتلتها النضائية المطفة هي الأعلى بين موانت النضائيات الأخرى

عن دار حوران في دمشق صدرت الطبعة الأولى، ٢٠٠٢ من كتاب «المنطق عند ادموند هسرل» (١) وهو من تأليف الدكتور يوسف سلامة استاذ الفلسفة المعاصرة في جامعة دمشق، الذي يعتبر من أبرز المفكرين المسلمين في العالم العربي. وحوف يقبض القارئ على هذه الحقيقة عندما يصطدم بالصعوبة التي تفرصها قراءة هذا الكتاب الصادر. ومع ذلك، فإن الصعوبة لا تقتضي الأهمية ولكن الأهمية تقتضي الصعوبة في أغلب الأحيان

ومن النافل أن نشير إلى أن ثقافتنا العربية يغلب عليها الطابع الأدبي المحافظ بعناء شديد لأي نزوع فلسفي قد تميزه هذه الثقافة. وهذا الوضع مترتب على ظروف لها علاقة بأصول تفكيرنا وقواعده وإطلاقاً مما تقدم ينبغي على المنطق اليوم أن يكون معنيا بالمعرفة الفلسفية وخاصة المنطقية منها فمن غير المقبول أن يكون التفكير الفلسفي في بلادنا العربية حكراً على بعض الأكاديميين (المشتغلين فيه ولا يعتقد احد بان يعرف المعرفة مستقلة عن بعضها البعض فالفيلسوف الألماني مارتين هيدجر يذهب إلى أن الشاعر قادر على تمثل القوى الخفية التي تعبر عن حقيقة الوجود، بينما الفيلسوف عاجز عن ذلك وأوردنا هذا المثال لنقول: إن ما دفع هيدجر إلى أن يعطي للشاعر هذه الأهمية هو نتائج غائبة منهجه الفلسفي وهذا المنهج مرتبط ارتباطاً لا فكاك منه بالفيومينولوجيا التي قال بها ادموند هسرل، وفينومينولوجيا هسرل تتعالق مع منطق تعالفاً أكيدا، وكنيجة لهذا الكلام يجد حتى الشاعر المرهف الحالم نفسه مطالبا

* كاتب من سوريا

من فلسفة الحساب إلى الخبرة والحكم نفسه عام ١٩٢٨. ولما كانت الفينومينولوجيا تحلل الوعي أساساً، حيث تكون الموضوعية مطلقة فقط. كان بوسعها القيام بما لا يستطيع علم النفس. ومع أنها تتخذ الوعي موضوعاً لها، فإنها مع ذلك ليست سيكولوجياً أبداً، فهي تتجاوز الاستبطان، ولا تشمل القول بأي إدراك مباشر لمعطيات الوعي»^(٦). إن هوسرل يرفض تاريخ الفلسفة في مجلته وهو مثل هيغل يعتبر أن نهاية تاريخ الفلسفة تكمن في فلسفته. لذلك لا معنى على الإطلاق لجهود جميع الفلاسفة الذين فكروا وهم ينطلقون من فئاعة مفاهيها أن الفلسفة علم، فهي علم ما يرى هوسرل لم تبلغ مرتبة العلم لكن هذا الكلام لا يؤكد على استحالة تحول الفلسفة إلى علم، بل على العكس إن الفلسفة قادرة على التحول إلى علم صارم.

«وهوسرل كديكارث لم يترك أبداً في أنه اكتشف المنهج الفلسفي الوحيد والصحيح. وهو يدعوه فينومينولوجياً لأن فلسفته ترفض الفهمي إلى ما وراء المعطيات المحيطة للوعي فعلاً، وهي ترسندنتالية لأنه يعتقد بإمكان اكتشاف كل متطلبات المعرفة بالتأمل في الأفعال الذاتية للوعي، وهي علمية لأنها هي وحدها كما يزعّم، التي تبحث فيما تعتبره بقية العلوم مسلمات. السامية الحقيقية لموضوعاتها مما يجعل المعرفة قابلة للبرهنة»^(٧).

لقد قال هوسرل مرة أن المذاهب الفلسفية التقليدية ليست إلا صورا للميزياء سوف تكون نهايتها في باثنيون تاريخ الفلسفة. وعلى الفلسفة الحقة «الفينومينولوجيا» أن تكون علمية. ولا يمكن للفلسفة أن تكون علمية ما لم تعرف موضوعها معرفة مطلقة وحتى تتحقق هذه المعرفة المطلقة عنها، ينبغي على الفيلسوف أن يقوم بإنشاء موضوع معرفته في باطن وعيه بشكل قصدي. وعندما يقدر الفيلسوف على فعل ذلك تكون فلسفته قد تحولت إلى فلسفة علمية.

إن المهم الذي كان يقض مضجع هوسرل هو إرواء رغبته الشديدة في تحويل الفلسفة إلى علم، أو إلى علم اللعلم. فالفينومينولوجيا الترندنتالية لن يكون لها أي معنى ما لم يتم البرهان على إمكان تحول الفلسفة إلى علم. ويدخلنا الدكتور سلامة في سجال طويل حول مواقف الفلاسفة من العلم ونظريتهم حوله. فيشير إلى رأي السنطانيين في العلم، ويلمح إلى نظرية العلم عند كل من أرسطو وأفلاطون وسبب في الحديث عن الميتافيزيقا بوصفها نظرية الوجود في نظرية العلم عند ديكارث، ثم يتكلم عن فكرة العلم الكلي عند لوبنجر ويعتبرها الفكرة التي انتهت إليها الفلسفة العلمية. ويتكلم أيضاً عن الاتجاه التجريبي الذي ظهر كرد فعل على الاتجاه المنطقي، فيؤيد عند تجريبه جون لوك ويشير إلى أن هوسرل اعتبر أن سيكولوجيا المعرفة قد فشلت «ابتداءً من لوك، حتى من حيث هي بحث سيكولوجي خالص، إلا أن الاختلاف العظيم الذي عانى منه هذا الاتجاه (التجريبي)، كان في مودان نظرية العلم الفلسفية. وذلك راجع إلى عجز لوك وخلفائه عن التمييز بين البحث السيكلولوجي والبحث الترندنتالي في المعرفة لذلك فقد اندحدوا بالمشكلات الأساسية المرتبطة بنظرية العلم، أو ذات الطابع الفلسفي إلى مستوى سيكولوجي وانشريولوجي وتجريبي»^(٨). ويهون الدكتور سلامة إلى ريبية هيوم، فيؤكد على أن هوسرل قد اعترف لهيوم «بقضائه على الميتافيزيقا التقليدية إلا أنه يخالف هيوم فيما يتعلق بموقفه من الظواهر، فينمنا يرى هيوم أن أنه لا يوجد في المظاهر إلا المظاهر نفسها، يذهب هوسرل إلى أنه توجد في

وقد قام هوسرل بنقد النسبانية في كافة صورها، ورفضها رفضاً قاطعاً وموقفه هذا يتجلى في المحاضرات التي نشرها عام ١٩٠٠ وهي تحت عنوان «مقدمة إلى المنطق الخالص». لكن من الجدير بالذكر أن هوسرل قبل أن يتخذ موقفه هذا كان واحداً من النسبانيين ويؤكد الدكتور سلامة «... ولكن هل يعني نقده للنسبانية وتخليه عنها نهايتها أن كتابه فلسفة الحساب الذي كان فيه واحداً من النسبانيين قد أصبح مقطوع الصلة بأعماله اللاحقة. أو أن يكون مقصده الأساسي قد خضع للتغيير وتبدل في المباحث المنطقية أو في سواه من الأعمال اللاحقة»^(٩).

وينبغي أن نلمح إلى أنه عندما كان هوسرل واحداً من النسبانيين حاول في كتابه «فلسفة الحساب» أن يشهد العلم على «أسس مطلقة»، وهذا دليل على أن الفيلسوف أراد أن يستمر في أبحاثه المنطقية التفسيرية من أجل إقامة الفلسفة والرياضة على «أسس مطلقة» ويرى الدكتور سلامة أن هوسرل قد ترك أبحاثه المنطقية بعد نشر كتابه «فلسفة الحساب». إلا أنه قد توصل فيه إلى فكرة مهمة جداً في فلسفته ألا وهي فكرة «الدائبة» وما يدل على ذلك دعوة هوسرل إلى «تحليل معاني التصورات».

«حفا إن نشر البرولوجومينا في عام ١٩٠٠ يعتبر انقلاباً حاسماً في اعتمادات هوسرل. إذ صار فيها منطقياً فينومينولوجياً بعد أن كان رياضياً وحسب في فلسفة الحساب. ولذلك تعتبر البرولوجومينا واسطة الانتقال من الرياضيات إلى المنطق غير أن هذا الانتقال من الرياضيات إلى المنطق لا يمين بحال من الأحوال. أنه قد استبدل بالوعي أو الأساس المنطق للبرهنة شيئاً آخر سواه البنية»^(١٠).

ولقد بين هوسرل في البرولوجومينا وهي المحاضرات التي نشرها عام ١٩٠٠ تحت عنوان «مقدمة إلى المنطق الخالص» أن اهتمامه بعلم النفس كان نابعا من اقتناعه بأراء فلسفية ذهب إلى أن توضيح المنطق العام ومنطق العلوم الاستدلالية لا يمكن أن يكون قائماً إلا على علم النفس. وهذا ما يسوغ له «هوسرل» تركيز الجزء الأول من كتابه «فلسفة الحساب» للأبحاث النفسية. إلا أن هذا التسويع قام هوسرل نفسه بدحضه «عندما يكون المرء منهمكاً بمشكلات تتصل بأصل التمثلات الرياضية، أو بإنشاء تلك المناهج النفسية. يبدو له أن الأساس النفسي يؤدي إلى الموضوع والجلال، لكن عندما ينتقل المرء من العلاقات النفسية للتفكير إلى الوحدة المنطقية لمضمون التفكير (وحدة النظرية)، لا يجد استمراراً حقيقياً، ولا وحدة يمكن برهنتها»^(١١).

وبناء على هذا الكلام شك هوسرل بإمكانية التوفيق بين موضوعية العلوم عمومًا والرياضة خصوصاً هذا من جهة والأساس النفسي للمنطق من جهة أخرى. وقد أدى مثل هذا الوضع إلى نشر مذهب هوسرل القائم بشكل كلي على الأساس النفسي، بالإضافة إلى أن الفيلسوف الكبير قد حاول أن يتأمل نقدياً طبيعة المنطق وأن يتأمل أيضاً التماثل القائم بين «ثانية التعرف وموضوعية مضمون المعرفة». وكان من نتيجة هذا التأمل النقدي أن إسهارت تماماً أهمية المنطق من حيث قدرته على تقديم الأجوبة عن أسئلة هوسرل فتوقف عن بحثه الرياضي الفلسفي إلى أن وصل إلى تفسير مؤكد مستند إلى المسائل الرئيسية في نظرية المعرفة، وعلم الفهم النقدي للمنطق بوصفه علماً على حد قوله.

وبدال الدكتور سلامة على «موضوعية عمومًا، وموضوعية الأساس المنطق للعلم هي التي تستهلك كل جهد هوسرل الفلسفي - دون انقطاع -

الظواهر المعروفة المعلقة التي تبوح لما لحقيقة الماهيات. «منقطة انطلاق هسرل وهجوم واحدة، إلا أن هسرل يخطئ هذه المظاهر بعملية الرد الماهوي ليضمن للمعرفة موضوعيتها، وللهيكل للعلم أسساً ثابتة يقينية لا ينطرق الشك إليها. على الأقل في نظره ويرى هسرل أن هجوم لو استطاع تحطيم النظرية Phenomenalism لكان واحداً من كبار الفيلسوفين الجديرين إلا أن بقاءه في مستوى الفلسفة النظرية يجعل منه انا للوضعية والريبة الحديثة وللأشياء الغسائي» (٩).

ويقف الدكتور سلامة عند فلسفة كانت، وينظر إليها بوصفها محاولة للتقريب بين الاتحاديين اللغوي والتجريبيين ويحتم مؤلف كتاب «المنطق عند هسرل» الفصل الأول بالنفسانية، فيستعرض بالحدوث عنها، ويستعرض في عرض تحقيقاتها عند ياكوب هيرديك فراير، وهريديك أدوارد برك، وجون ستورلر مل. ويرى إلى أنه من المستطاع تقديم صورة شاملة لها (النفسانية) في قولهم إن كل العلوم فروع لعلم النفس، أو في علوم نفس تطبيعية غير أن هناك معنى آخر للنفسانية أقل تطرحاً من سابقه خلاصته إن كل ما ليس طبيعياً لا بد أن يكون ذا أصل نفسي، أو أنه يرجع إلى أساس نفسي، مما يجعل علم النفس أساساً لكل العلوم باستثناء العلوم الطبيعية. ومن الممكن تتبع هذا التفسير الأخير في العديد من مؤلفات برنتانو وتطبيقاً لهذه الفكرة، ويدعوا لخلط الظواهر النفسية بالظواهر الطبيعية قرر برنتانو بأن النفسية هي التي تميز الظواهر النفسية عن تلك الطبيعية، وقد تبني هسرل هذه التفرقة بالإضافة إلى منهج برنتانو الوصفي الذي طبعه في كتابه فلسفة الحساب» (١٠).

وجعل الدكتور يوسف سلامة موضوع الفصل الثاني من كتابه هو فلسفة الحساب، وروبطه بفلسفة برنتانو النفسانية ومنهجها الوصفي الذي طبعه هسرل في كتابه فلسفة الحساب، ويتبنى هذا الوصف في نزوع برنتانو إلى وصفه نصف الظواهر النفسية وعلوم نفس تفسيرية يدرس سببها الظواهر النفسية ويشدد الدكتور سلامة على أهمية «الفقدانية» التي تعتبر الركن الأساس في علم النفس الوصفي وفي فلسفة برنتانو الوصفية. لذلك سوف نقف عند فكرة الفقدانية ونشير إلى دلالاتها

فرايز برنتانو (١٨٣٨ - ١٩١٧) فيلسوف مثالي نمساوي كانت فلسفته الميتافيزيقية متأثرة بالسكولانية غير أن اهتمامه الأساسي هو دراسة منطق وفكرة الفقدانية عند برنتانو تقوم على أن الشيء لا يمكن أن يوجد إلا في قصد الذات، أي في انفعالها. ويعتبر برنتانو أحد أهم فلاسفة الأخلاق في النمسا

وما يعيننا بشكل أساسي في هذا السياق هو توضيح معنى الفقدانية في فلسفة كل من برنتانو وهسرل ويتم ذلك بالطبع عن طريق إشارتنا إلى سياق الدكتور سلامة الذي يرى إلى أن برنتانو قد جعل الظواهر النفسية تنصص بصفات ثلاث هي أن الظواهر النفسية تتبدى على هيئة وحدة وأنها مدركة نوعي باطن بالإضافة إلى أن أهم ما يميز الظواهر النفسية هو وجودها القصدية

والفقدانية وصف يطلقه برنتانو على جميع الأفعال العقلية أو المدعية التي يتجه الوعي بها نحو شيء ما، بطريقة أو بأخرى، أو هي وصف للأفعال العقلية والوجدانية التي تتوسط بيننا وبين الأشياء. وبرنتانو هو أول من أحل تعبير الفقدانية في الفكر الحديث، بقصد التمييز بين الظاهرة الطبيعية والظاهرة النفسية، فامتدحها إلى اعتبارهها الصفة

الأساسية التي تميز الظواهر النفسية» (١١) ويشدد الدكتور سلامة على أن برنتانو ينسحب إلى أن الظواهر النفسية تحيل إلى موضوع، لكن هذه الإحالة التي قال بها برنتانو تضيق مجال الظواهر النفسية فهناك ظواهر نفسية معينة لا ترتبط بأي موضوع مثل المزاج والحالة النفسية.

ويختلف هسرل مع أساتذته برنتانو، فيرفض أن تكون كل الظواهر النفسية أفعالاً بالإضافة إلى أنه من المضلل «أن نقول عن الموضوع المدرك، وهو ما فعله برنتانو إنه داخل الوعي، أو متضمن فيه أو في الخبرة القصدية المعاشة، فليس من شأن ذلك إلا طمس التمايز بين الموضوع والمضمون فأبدرك أي موضوع فيزيقي أو ظاهرة لا يعني أنه داخل في الوعي أو باطن فيه أو أنه جزء من الخبرة القصدية» (١٢)

وينبغي أن نشير إلى الجديد الذي أضافه هسرل إلى علم النفس عند برنتانو، فعلم النفس عند هذا الأخير يدرس موضوعات فردية أما فينومينولوجيا هسرل فدرست الموضوعات من حيث هي «جزئية وكثية» أو من حيث هي ظاهرة وماهية. بهذا يمكن القول بأن الرد الماهوي، أو رد الأشياء إلى ماهياتها هو أهم إضافة تميز بها فلسفة هسرل من فلسفة برنتانو الوصفية» (١٣)

ولابد من أن نلمح إلى أن تعليق الحكم عند هسرل يؤدي إلى وضع موضوعات التفكير بين قوسين مما يسمح بوصفها وتحليلها باعتبارها ظواهر خالصة «أخيراً فإن تطور هسرل قد انتهى به إلى أن أعطى القصدية معنى مقفلاً جداً، فأصبح الفعل القصدية وسيلة تعلق بها لأنفسنا موضوعاً كان سابقاً شيئاً غير معين، أو يستعصي وصفه» (١٤) إن القصدية أساس الوعي الإنساني، فوعي الإنسان لا يمكن أن يوجد إلا بوصفه وعياً لنفي ما سواه أكان هذا الشيء عقلياً، أو غير عقلي، فالوعي المجرد عن موضوعه لا يمكن أن يكون وعياً

والفصل الثالث من الكتاب يتناول «نقد النفسانية المنطقية» ويذهب الدكتور سلامة في هذا الفصل إلى أن هسرل ليس مبدعاً لمصطلح النفسانية بالإضافة إلى كونه ليس أول من قام بنقدها غير أنه (أي هسرل) استخدم مصطلح النفسانية استخداماً منطقياً، ونقد النفسانية استناداً إلى رؤيته التي تتجرح حول اعتبار علم النفس علماً طبيعياً في مقابل المنطق الذي هو علم نظري محض، أو بحث.. وقام هسرل أيضاً بنقد مبادئ ثم نتائج النفسانية المنطقية

وتعلق مؤلف كتاب «المنطق عند ديموند هسرل» بالحدث عن موقف هسرل من «محاولة نفسانية أخيرة» تمثلت في مبدأ الجهد الأقل عند ليفناتورس، ومبدأ اقتصاد الفكر عند ماك إلى جانب الإشارة إلى المعنى الذهاني لنقد هسرل للنفسانية، وإلى أن هذا النقد عينه هو أساس في تحويل المنطق إلى نظرية للعلم وهذا يبدأ الفصل الرابع من الكتاب بالإلاماع إلى البرولوجيوميكا، التي هي «محاولة منهجية منظمة لعزل علم النفس واستيعاده من مهمة تحليل المفاهيم والمبادئ المنطقية كمبدأ عدم التناقض وهي فوق ذلك محاولة منهجية منظمة للبرهنة على أن علم النفس علم واقعي تجريبي طبيعي لا يصح استخدامه في التفسير أو الإيصاح الفلسفي للتصورات والمبادئ المنطقية» (١٥)

ويوغل المؤلف في الحديث عن مهم هسرل للمنطق، فيبين أن للمنطق حيزاً معيناً هو حيز المعاني والدلالات، ومعرفة المعنى الكلي تعني الوصول إلى الثابت في معظم المقامات العقلية. إن الفينومينولوجيا قادت إلى إنشاء فلسفة تقوم على مفهوم المعنى بعد أن كانت الفلسفة تقوم على التفسير

بالعلة «فإننا أظهرنا التحليل التكويني أو العلي على إمكان رد هذه الصورة أو تلك إلى اعتبارات تحريبيه بحثة من الموكد أن الفعل الذي تشتمل عليه عملية التحليل هذه بخفي وراءه معنى ثابتا يتركه المحلل في تقفله لتلك الصورة أو الماهية بوصفها صورة خالصة. ونتيجة لذلك فقد أصبح من الممكن إقامة علم جديد مهمته الكشف عن ماهيات أو دلالات الأفعال التي يتم بمقتضاها وضع موضوعات الشعور أو معطياتها. وبذا تكون الفينومينولوجيا قلعة ماهيات والماهية عند هسرل هي شرط الوجود» (١٦).

إن ما يجعل الماهية ملائمة لأن تتجلى بوصفها موضوعا لعلم حقيقي، أو كهدى هو «ثباتها ومثابقتها». والذات الترسدية تتألف تستطيع أن تصل إلى الماهيات من خلال إزالة كل ما يمكنها إزالته من الصفات العرضية المتعلقة بموضوع معرفتها. وعندما لا تقدر هذه الذات عيونا أن تزيل أية صفات أخرى عن الموضوع. ففي هذه الحالة تكون قد وصلت إلى الماهية. ويتحدث المؤلف عن التعريفات وأهميتها في العلم وي طرح السؤال حول إمكان قيام المنطق كنظرية للعلم. ويخلص من ذلك إلى أن المنطق نظام معياري من حيث هو نظرية للعلم. ويشير إلى «النظم النظرية بوصفها أساسا للنظم المعيارية» والمؤلف يرد لكل مبحث من هذه المباحث تسما خاصا. ويبدأ الفصل الخامس بالحديث عن «فكرة المنطق الخالص قبل هسرل». ثم يتم الكلام عن نظرية النظرية أو علم العلم (علم شروط إمكان النظرية) وصولا إلى مسمات المنطق الحقيقي حيث «يرى هسرل أن للمنطق الخالص مسمات ثلاثا لا يمكن تصور إمكان علم شروط إمكان النظرية منفصلا عنها. وليس في وضع أي علم آخر إنجازها وهي: ١ - تثبت مغولات المعنى الخالصة، والمغولات الخالصة للمعنى: ٢ - دراسة القوانين والنظريات التي تقوم أصولها في هذه المغولات ٣ - تطوير الصور الممكنة للظواهر أو النظرية الخالصة للكثيرات *Manifolds* ويضيف هسرل إلى ذلك بأنه من شأن الفيلسوف الادعاء بأنه وحده القادر على إنجاز هذه المهمات ففي هذا المجال مجال المنطق الخالص. هناك الكثير مما لا يستطيع أحد تحقيقه سوى الرياضي وإن كان طبيعة هذا العلم تتطلب تقسيما للعمل» (١٧).

بعد ذلك يشير الدكتور سلامة إلى نظرية الصور الممكنة للظواهر أو النظرية الخالصة للكثيرات. وينسب إلى إنجازات الرياضيين وإجازات الفلاسفة ... الرياضي... صانع حائز بيني العلاقات الصورية المتبادلة في نظرية كما لو كانت عملا تفقيا فنيا، شأنه في ذلك شأن الميكانيكي الطبيعي الذي يبنى آلات دون أن يستشعر الحاجة إلى استبصار مطلق في ماهية الطبيعة وقوانينها وبالمثل فإن الرياضي يبنى نظريات تتصل بالأعداد والاقسيمة دون أن يكون له استبصار مطلق في ماهية النظرية وفي ماهية المفاهيم والقوانين المكونة لها. وأما هذا الاستبصار فلا سبيل لنا إليه بالتأمل المعرفي الذي لا يستطيع أحد القيام به سوى الفيلسوف» (١٨). ويبين المؤلف توسيع فكرة المنطق الخالص.

أما الفصل السادس وهو الفصل الأخير من الكتاب، فهو ي طرح الدكتور سلامة السؤال التالي: «هل انتهى هسرل إلى الأفلاطونية؟» يبدأ الفصل السادس بالإشارة إلى «مشكلة الحقيقة»، وإلى أهمية البحث في هذه المشكلة من أجل الوصول إلى المعنى النهائي لتصور هسرل للمنطق وتقدمه للفنسانية. «ومن المعروف أن نقد هسرل هذا يستند إلى التفرقة بين الواقعي والمثالي في المعرفة. أو بين فعل التعرف ومضمونه. وهو ما جعل بعض الباحثين يصرح بأن هسرل انتهى إلى موقف أفلاطوني نتيجة لهذه التفرقة التي وجد فيها الشرط الضروري الذي

يضمن قيام المنطق- وبشكل خاص المنطق الخالص- بعيدا عن أوهام النفسانية والربوبية. غير أن زعما كهذا تنقصه الأدلة القاطعة.» (١٩) ويخلص المؤلف والحديث عن المنطق أو نظرية العلم عند بولزانو، طرح السؤال: هل يمكن القول إن نقد هسرل للفنسانية انتهى به إلى موقف أفلاطوني؟ فيشير إلى أسس المنطق كما يتصورها الفنسانيون وخصوصهم ويأتم إلى الحقيقة التي لا تفكك عن القصديية. وهنا ند أنفسنا مضطرين لتوضيح هذه الفكرة الهامة كما ظاهها المؤلف «يرى ولهنز *De Waeltren* أن تصور هسرل للحقيقة في المباحث المنطقية تصور غاضب جدا فهو يؤكد- على النقيض من كل الففسيرات النفسية- أن ثمة نظاما للحقيقة مستقل عن نظام الأشياء، وأن ملكة الحقيقة الأدبية مكونة من العلاقات المنطقية الخالصة التي لا تتخذ معيارا إلا من الاتساق الداخلي للعلاقات المنطقية. وأما نظام الأشياء فيستمد كل قيمته الموضوعية من نظام الحقيقة. وهكذا يصبح الواقع في النظريات العلمية واقعا حقيقيا. وأما النظريات نفسها فتصبح كذلك بفضل قوانينها المتأصلة فيها» (٢٠).

إن هسرل يؤكد أن عالم الحقائق يسيطر على عالم الأشياء. فغالب الشيء متميز عن عالم الحقيقة الذي يحكمه. غير أن هسرل يؤكد في سياق آخر أن الحقيقة هي التحالف العقلي الحاصل بين «معنى ماوقصده» وبين المؤلف إلى أن الحقيقة كما فهمها الفنسانيون كانت موضع نقد هسرل وكان هذا النقد ناجما عن اتجاهه المنطقي لكن هسرل لا يقف عند حد معين في فهمه للحقيقة، فيرى مثلا إلى أن ما يكون الحقيقة هو العوضو الواقعي الموضوع. فمفكّن الحقيقة هو حضور الموضوع على المستوى الواقعي. وهنا الفهم الحقيقي يمكن أن يفسر على أنه فهم حديسي «وهنا تتصل هل يحزى نص هسرل على استقلال ملكة الحقيقة- كما افترض ولهنز إلى ميل الرياضي إلى تجسيد العلاقات المنطقية في كيانات أفلاطونية- تجاوز الواقع لعود العقل فهدركها من جديد، أم أن مرد تعبيرات هسرل القوية في الهرولوجيما ترجع إلى رغبته الباعزة في جعل القوانين للمنطقية الخالصة بمعزل عن أي راسب من تقاها الفنسانية» (٢١). ويتابع الدكتور سلامة طرح الأسئلة والأجابه عليها إلى أن يصل إلى ثبات الحقيقة في مقابل عرضية التجربة. ويختم الدكتور سلامة كتابه القيم بطرح مشكلة على جانب كبير من الأهمية على حد تعبيره «هل في وسع القلفص نفسه أن يكون ذا طابع شمولي كلي، مع أن الفلاسفة الذين زعموا أنهم حقوقا هذا الطابع في فلسفاتهم قد انطلقوا من التركيز على أحد العلوم الخاصة ومضوا من ثم إلى تعميم الطبيعة النظرية لهذا العلم على كل العلوم، الأمر الذي يدفعنا إلى القول إن كل فلسفة لا تتجاوز على فرض مسبق واحد فحسب، وإنما على علم بأكمله يصادر الفيلسوف عليه قبل الشروع في الفلفص» (٢٢).

الهوامش

- ١- يرف سلامة «المنطق عند اندود هسرل- دارجوان، دمشق ٢٠٠٢
- ٢- المصدر نفسه ص ٤٤ - ٣- المصدر نفسه ص ٤٥ - ٤- المصدر نفسه ص ٤٦
- ٥- المصدر نفسه ص ٤٦ - ٦- المصدر نفسه ص ٤٧ - ٧- المصدر نفسه ص ٤٨
- ٨- المصدر نفسه ص ٨٠ - ٩- المصدر نفسه ص ٨١ - ١٠- المصدر نفسه ص ١٠١، ١١٠
- ١١- المصدر نفسه ص ١٢٥ - ١٢- المصدر نفسه ص ١٢٠ - ١٣- المصدر نفسه ص ١٢٦
- ١٤- المصدر نفسه ص ١٢٥ - ١٥- المصدر نفسه ص ١٢٨ - ١٦- المصدر نفسه ص ٢٢١
- ١٧- المصدر نفسه ص ٢٨٨ - ١٨- المصدر نفسه ص ٢٩٨، ٢٩٧ - ١٩- المصدر نفسه ص ٣٠٩
- ٢٠- المصدر نفسه ص ٢٢١ - ٢١- المصدر نفسه ص ٢٢٧ - ٢٢- المصدر نفسه ص ٢٣٠، ٢٣١

شهادة روائية

الروائي الأسباني:

مانويل مونتيالبان

إن أوروبا لديها مشكلة

خطيرة في الهوية



ترجمة وتقديم: محسن الرملي

مونتيالبان مع الخاسرين لكنه استطاع أن يصل إلى نجاحه ويواصله، حيث تحظى أعماله بالقبول وكثرة القراءة، لأنه ينطرق إلى الكثير من إشكاليات وهموم القارئ الحالي والمتفتح. المنفتح. من بين أعماله المهمة، روايته (عازف البيانو) التي يقول فيها: «سأعود ناجحاً ذات يوم كي أمنح للبهوت القديمة والناس البسطاء كرامتهم». وله روايات أخرى معروفة منها: (المنتجع) (غالينديث)، (المتاهة الغريبة)، (وردة الاسكندرية)... وهنا ننقل ملاحظته التي ألغها في المؤتمر الذي عقد في مدريد حول: الرواية الأوروبية في نهاية القرن.

حين يدعوك إلى لقاءات مثل هذه، تحت عناوين مثل: (الرواية في أوروبا) أو (الرواية الأوروبية) فأول انطباع سيكون مثيراً للانتباه هو التساؤل: ماذا يحدث؟ ما الذي حدث ماذا جرى للرواية؟ ماذا جرى لأوروبا؟ ما الذي حدث لهذه اللغز اللغزتين مجتمعين: الرواية وأوروبا؟ هل هناك شيء جديد يوجب الحديث عن الرواية الأوروبية؟ لا أدري. افترض أن المنظم، وبشكل غير مباشر أو بطريقة غير واعية، قد حمل على اقتراح عقد ندوات مثل هذه. وليس هنا نحسب كان شمة شأن لما سترى (الاتحاد الأوروبي). لأنني مقتنع، تقريبا بأننا ربما سنكون أكثر نجاحاً في هذا اللقاء. وفي حديثنا عن الرواية الأوروبية، وفيما إذا كانت موجودة أو غير موجودة، من أولئك الذين يعملون من أجل الاتحاد الأوروبي، في ميادين أخرى، انطلاقاً من انفعالات ماستريخت. وسوف نرى، لأن هذا سيكون أحد مواضيع التفكير. أول رد فعل (أو الثاني) عندما يتم انعقاد لقاء من هذا النوع، ومن قبل الكتاب أنفسهم، نحن الذين لدينا بعض الميل نحو محاسبة الذات. وهذا يعني بشكل مباشر بأن الأدب الأوروبي لم يعد كما كان عليه. ولكن أيضاً لا نعرف تماماً متى كان هناك أدب

يعتبر مانويل بالكتيك مونتيالبان من الكتاب الأسبان الذين يشكلون حضوراً متميزاً في الساحة الثقافية الأسبانية الآن. ولد في برشلونة سنة ١٩٣٩ وكان والده من الجمهوريين الذين حاكمهم فرانكو، ولذلك نجد في رواياته الكثير من الموضوعات التي تتناول السجن، هذا إلى جانب التهميات المتعلقة بالحب والعواطف وتلك التي تعبر عن رؤيته لقيم إنسانية لا تقف عند حدود اقليمية، فهو مازال يواصل نهجه اليساري في الفهم، حيث يقول: «أنا على ثقة بأنه ستظهر صيغ شبيهة بالشيوعية دون أن تحمل نفسها عبء الشمولية والكلية الاطلاقية» كما يعد مونتيالبان من الصحفيين اللامعين في اسبانيا لما يتميز به أسلوبه الصحفي من أناقة محببة للجميع، وقد كتب في هذا الميدان أكثر من سيرة لشخصيات مهمة من بينها سيرة لفرانكو، أما عن أسلوبه الأدبي فهو يصفه بنفسه على أنه: «نوع من الشعرية المقنعة بالسيرة» وهو معروف بكسره الدائم لقوالب السرد والتقنية، وخصوصية عنايته باللغة وتجاوزه للكثير من قوالب الرواية السائدة. لقد ولد

* مترجم عربي يقيم في اسبانيا

أوروبي؟ وما هي ماهية هذا الأدب الأوروبي؟.. أي عندما أصبح بالامكان الحديث عن أدب أوروبي والذي كان بالتحديد ذلك الأدب الأوروبي المتميز الذي تم إنجازه. ومتى تحتم تمييز الاقتراح لذلك الأدب الأوروبي الكبير؟ الذي كان ولم يعد.. فقد ظهروا بشكل لا يمكن إنكاره. كافكا، جويس، مان، بروس... فننتبه إلى فاجعة الوجود الحقيقي والواقعي للكتاب بالنسبة للمكان. إن الكتاب الحقيقيين.. أي: كافكا، جويس، مان، بروس.. قد جعلوا من المستحيل ظهور آخر لكافكا وجويس ومان ويورست آخرين. وهذا يمكن للتفكير في تلك البنوية الحزينة والبانسة التي طرحت أن الخطأ الكبير لماركس هو منعه لوجود ماركس آخر أكثر ماركسية منه. إننا نجد أنفسنا أمام أدب أوروبي لا يستطيع أن يعطي أو أمام نخبة قارية أو داخل القارة من كتاب أوروبيين. ربما لا يستطيع حتى تقديم أحد عشر كتابا، وفق حسابات فرق كرة القدم المبهمة، كما قد سبق وأن تم تشكيل ذلك في أعوام العشرينيات والثلاثينيات. ولكن أيضا في أجزء على اعتبار أن القدرة على وضع قدرة، والقدرة على سيادة قيم لا يمكن الإجابة عليها داخل الثقافة في ذلك العهد كانت متفوقة جدا على ما هي عليه الآن، مع القدرة على تثمين المتلقي. إن استحالة التركيز على نماذج ثابتة بسبب الصعق المتواصل والمنافسة بين نماذج القدرات الهاربة أحيانا في أوقات التشاؤم، والذين بين حين وآخر، عندما استسلم، أفكر فيما لو يوجد الآن كافكا، جويس، مان، بروس فليس هناك من سينتبه إليهم على أنهم هؤلاء كما نعرفهم: كافكا، جويس، مان، بروس.

في إسبانيا كان لنا خلال فترة نموذج قدوة يحض ما أقوله الآن، عن الاستقرار الأدبي- الثقافي، حيث سبق وإن أعجبنا بكتاب مثل هاندكي أو مثل بيرنهارد. ولكن لو كان قد ظهر في إسبانيا كاتب مثل هاندكي أو مثل بيرنهارد لاتهموه بالطموح والوصولية التاريخية لاستعادة العمل الثقافي المتدن.. الخ. لقد كانت اللغات الأخرى مرغوبة.. أه، لو كان قد ظهر في إسبانيا بيرنهارد أو هاندكي.. لعانوا كثيرا

الرواية في أوروبا تتواصل. فهي منذ البداية قد أوجدت في لحظة ما نماذج أدبية متواصلة ومتراصة، استطاعت أن تتجاوز الحدود منذ أوائل تشكل الدول الوطنية والأداب الوطنية.. وليس لهذا وحده أظن بأنه قد كان بالامكان الحديث حقا عن رواية أوروبية حين ظهر كتاب (روينسن) لدفوي، ظهر حمى الروينسونية في كل أوروبا التي راحت تستخدم هذا النموذج باقتراح أدب تعليمي، مواز تقريبا لسلوكيات الإنسان البرجوازي الجديد. هذه النماذج تبين أنه قد كان هناك تبادل سهل للآراء الأدبي، لأنه ومنذ وجود الطبعة صار التواصل ممكنا بين الكتابات في أوروبا. ولكنني لا استنبط من هذا بأنه قد كان هناك ما يمكن أن نسميه بأدب أوروبي، وبلا شك فالآن أيضا، بفضل حركة الترجمة، ويشكل أدب أسوة تعامل كتاب اليوم وقراء اليوم مع لغات

أخرى. فما هو جديد داخل تجمع أدبي معين ينتقل بسهولة ليصبح بسرعة ويشكل مباشرا، جديدا داخل تجمع أدبي آخر

إن العوامل الاجتماعية التي تتحكم بطبيعة التجمعات الأدبية تصاعد أيضا على إيجاد اشتراطات مشابهة كما هي في ميدان: الكتاب/ الإرسال، أو القراء/ الاستقبال، الأدبي داخل تجمع أدبي لكل أمة- دولة. والذي يمكن أن يقود إلى تصور ملموس لما يسمى وجود عملي لاتحاد الرواية الأوروبية أو الأدب الأوروبي بشكل عام. أنني أرى بأن الحدود هي نسبية ويمكن أن تعرف بنا. بينما أتخفظ على إمكانية أن فعل الأدب الأوروبي والرواية الأوروبية، يكونان داخل مظهر حدائي جامد حاملا لصفات المجموعة وتعددية القوانين عن قصد. هذه التعددية للمقاصد وهذه التعددية للقوانين ستتكسر، وبكل الترتيبات التي طورت في اجابة ٣٠٠ كاتب لصحيفة (الحرية) منذ أربعة أو خمسة أعوام ٣٠٠ كاتب سنوا: لماذا يكتبون؟ ومنحوا زمنا كافيا من أجل أن يتمكجوا وإعطاء أفضل اجابة يمكنها أن تمنحهم مكانة أفضل بين الكتاب الذين شملهم الاستفتاء. إن هذا النوع من الاجابات ربما كان مهما قبل خمسين عاما- يجيبون على فكرة اقتراح الطروحات حول آلية عمل الكتابة داخل المجتمع. اقتراح الطروحات حول خطورة الرسالة الأدبية وأهمية الدور الاجتماعي للكتاب.

بلاش ويحكم وابد وسهولة الانتقال والانتشار والتبادل للآراء الثقافي. أنه ثمة تواصلات يسيرة بين المجتمعات الأدبية. توجد عناصر كافية للتمييز تنتج حتى الآن من شيء جوهري جدا كالتراث الذي يبقى في كل ثقافة أدبية، والذي في لحظة ما كان يسمى الأدب الوطني. وذلك من خلال اللغة ومن خلال التاريخ الخاص ومن خلال طبيعة العلاقة بين الجمالي والتاريخي والمستجدات المنتجة التي ترتبط بحدود الدولة- الأمة في كل مجتمع أدبي أوروبي. بقيت موروثاتها مختلفة وهي تؤثر حتى الآن فروقا واضحة. ولم تظهر نماذج تتنافس تماما مع الحالة الجديدة في هذه المحطات لأدب يمكنها أن نسميه هغفاري خالص. أي أدب يمكن أن نسميه (أدب الشرق) أو أدب ألماني أو إسباني، لأنه فقط توجد عناصر لموروث قد أصبح الآن مقبلا ويساعد على تشخيص وتطويع الفروقات.

لو أننا منذ عشرة أعوام كنا قد قمنا بتمرين في الأدب المقارن، وهو أحد النماذج الطبيعية للتقرب من تشخيص حالة ثقافية معينة، وفي هذه الحالة فضاء أدبي أوروبي. وكنا قد خلطنا مثلا الأفكار المتشعبة والأساسية في الأدب السوفييتي والإسباني أو الآداب الديمقراطية العادية، لكننا قد لاحظنا أن الأفكار المتسلطة والأولويات مختلفة ففي الاتحاد السوفييتي كانت هناك فترة مليئة بمطالبة ما يسمى بالشكلانية، أمام أدب آخر (ديمقراطي) مليء بالمعلومات وكافح بالدعايات. وهكذا كانت الشكلانية كجواب للتمرد الجمالي والاحتجاج السياسي، موازنة لعملية

انقاذ الأدب السياسي معتمدا على استرجاع الذاكرة الممنوعة من الذاكرة المخفية الموضوعان كانا مهيمينين والفكرتان المسلطتان لأدب كان يجتهد كي يتفكر من جهة أوقات لم تكن فيها الذاكرة حرة، ومن جهة أخرى الشكلانية بمعنى تأويل تصغيري، وهو في نظري، ما تعينه الشكلانية، فلا يمكن أن ننسى أن الشكلانية قد ولدت في الاتحاد السوفيتي كظاهرة جمالية للنهضة ثم ابتعدت بعد ذلك عن هذه النهضة غير المفهومة. حيث ظهر رد فعل النيقولانية كاحتجاج ضد الواقعية الاجتماعية أو الواقعية الاشتراكية التي فرضت نفسها. كانت هذه الأفكار المتسلطة لمجتمع أدبي سوفيتي في مرحلة ما. فما الذي كان يحدث لنا هنا في إسبانيا في ذلك الوقت؟ لقد كنا، بطريقة ما، في أرض محاربة بين ما كان مباشرة ماض ديكتاتوري والدخول إلى الديمقراطية في مرحلة الانتقال، حيث كنا حتى ذلك الحين تحت السنوات الأخيرة للجنرال فرانكو، مما نتج عن رد فعل قاس، عقائدي ومذهبي بشكل كامل. شكلي، حزبي، متعصب ورافض لكل ما هو مختلف عنه. كإجابة دقيقة لاتجاهات سابقة، والتي راكمت على نوع من ذلك الأدب الذي يتم تأويله اجتماعيا، تأويلا نقديا، وطروحات لتغيير المجتمع، بينما في مراحل ديمقراطية وأوضح ديمقراطية طبيعية، والتي يبدو وكأنه لن يحدث شيء منها. في تلك أوروبا المستقرة، تلك أوروبا التي كانت أوروبا الدول الست، ثم أصبحت أوروبا السبع ثم الثماني ثم التسع (بعد راج على طريقة مهمينة) وأبدا يستتب بما يسمى فيرمي رقم الأقلية، الاتجاهات التي تؤدي إلى الأقلية مع استثناءات واضحة، وفي أوجها الأقلية الإيطالية بحيث ظهرت صورة مثل sciacia والتي لا تمثل بدقة هذه الصفة. أي أن في كل واحدة من هذه الحقائق الاجتماعية الأدبية الخاصة، إلى جانب تبادل وتواصل الإرث الأدبي، إلى جانب التقاء ناتج عن تطور داخلي للرواية نفسها أو للأدب نفسه في كل أنواعه، فيظهر تأثير الموروث والذي كان هو التاريخ الخاص نفسه والوسط الذي يمارسه التاريخ والجمالية. وإن لم يبد كذلك. وإن كانوا في بعض الأحيان يتكرونها تبني هذه العلاقة من الضغط المتبادل، وذلك من جهة السلطة السياسية كما من وجهة الكتاب والمندمج عامة إنه لمثير حقا ذلك الذي قرأته في الصحافة: كاتب هنغاري يقول: سأنهم قد طلبوا من الكتاب الهنغاريين في اليوم التالي لسقوط حدار برلين، أن يخرجوا الأعمال الممنوعة التي لديهم في أدراج المصايد. في إسبانيا أيضا طلبوا منا في يوم ٢١ من نوفمبر، اليوم التالي لموت فرانكو أن نخرج الأعمال الممنوعة التي كتبناها ولم نستطع نشرها تحت الديكتاتورية، والتي، في الحقيقة لم نكتبها. وإضافة إلى ذلك فيجب أن نأخذ بعين الاعتبار لو أننا في إسبانيا كنا قد وضعنا الاشتراطات في العلاقة الموجودة بين الازدهار الأدبي والحرية الاجتماعية والحرية التاريخية فإن الأدب الإسباني لن يكون موجودا، لأن

فترات الحرية وفترات الديمقراطية الاجتماعية المستقرة كانت استثناء بينما كانت الديكتاتورية هي القاعدة على مدى كل تاريخنا إلى جانب هذه الوجهة، التي ستعتمد كيفية ظهور مختلف التجمعات الأدبية - أفضل أن أتحدث عن التجمعات الأدبية أكثر من الأدب الوطنية - أشعر بأنه، تحديدا، ويسبب فشل النقائيل لتاريخي، ويسبب فشل فكرة التطور (وليس فقط على صعيد القائمات المادية بل لفشل فكرة التطور المتواصل للروح أو النمو الروحي) تعود وتظهر اتجاهات إعادة الأرخنة داخل إطار هذا الرافض... إنه القرف تقريبا. إن الأوضاع، ما قبل المعاصرة، كانت قد شحرت بالتاريخي للزمن الواقعي والزمن الاجتماعي كمادة من أجل الممارسة الأدبية. هناك ما يشبه العودة إلى تبني الصاحة أو على الأقل السماح بحرية استرجاع هذه المادة ممكن كي يؤخذ بعين الاعتبار ساعة تشكيله وإعطائه هذه القصيدة القصيدة الأخيرة من أجل وحدة الأدب

أما في الجزء الثاني من مداخلي فاني أريد تناول الأوروبية كمادة في العلاقة مع الرواية.

إن أوروبا لديها مشكلة خطيرة في الهوية. بحيث أنني اعتقد بأن هناك قليلا جدا من الناس ممن يعرفون ما هي أوروبا بالضبط، وأنا شخصيا لا أعرف واحدا من هؤلاء القلة. إن أحد أهم العوائق التي بدأت تظهر، خصوصا عندما متعنت أوروبا عن أن تكون مجرد سوق للسلع أو دول بائعة أو شركات متعددة الجنسيات، هو انه في وقت الانتقال إلى هيات اقتصادية والتي تنذب إلى حد ابعد وتطرح التزامات ذاتية عليا. لا يوجد هناك وعي عام بمفهوم أوروبا، ولا حتى الأرضية الشعبية لذلك. ولهذا فإن الأوروبيين الذين يعيشون في أوروبا حسب عملهم بهذا، أما يسبرون وفق النظرة إلى احتجاباتهم، والتي هي في أغلب الأحيان معلقة بمصالحهم المادية أو مهامهم. بينما نحن بعض المثقفين الذين نعتبر أوروبا كخطوة إلى الامام وخاصة اذا ما أخذنا بعين الاعتبار اننا نحفظ حتى الآن في غرفة المتغيرات بشحنة من المعلومات النقدية والقدرة على الاعتماد على هذا التحالف الناتج عن الثقافة النقدية والتي تمكنه من لعب دور مختلف في علاقات الشمال بالجنوب. يمكننا أيضا أن نؤمن بأوروبا هذه ولكن ويوضح في أرضية المعرفة التقليدية الأوروبية. إن فكرة أوروبا لا وجود لها تقريبا وستبقى تعاني، في نظري، بسبب جزء من أوهام الفكرة الجماعية والذكريات ذات الطابع القومي. رغم هذا فإنه وفي أرضية الأدب حيث استطاعت أوروبا الدفاع عن نفسها من استعمار ذي طابع ثقافي، دون إغفال جانب التأثيرات الهائلة والايجابية جدا من قبل ثقافات أخرى أجنبية. لقد عانينا الضغط الاستعماري لأدب أمريكا الشمالية إلى جانب نماذج هائلة وحمية ساهمت في أن تجعل منا كما نحن عليه. فلا فيجب عن ذهن أحد منا بأنه في يوم ما، سيظهر لأي كاتب أمريكي شاطر أن ينشر دليل هواتف بوسطن

مع مقدمة تشير الى ضرورة التنمية السريعة وأن علينا جميعاً أن نقيم الواقعية التكنولوجية. وسنعمد للوقوف عندما كنتمودج ثقافي ما يجب علينا أن نفعله. لكن أوروبا جيدة التصنيع، على الأقل في هذا الميدان، وإن كانت قد استوعبت كثيراً ما علمته إياها الثقافة الأدبية الأمريكية. وخاصة في الخمسين والستين سنة الأولى من هذا القرن المنصرم. ولديها القدرة على أن تحافظ على عدة مبررات لهويتها.

ولكن... هل نستطيع الرواية أن تشكل ضميراً أوروبياً؟ قبواسطة الطريقة نفسها فإنه لمن المستحيل أن يكتب كاتب ما وفق نظرية أدبية مقترحة الى جانب (النظرية الأدبية الخاصة التي يحملها في داخله. أليس كذلك؟) لا نستطيع أن نضع الضمير الأوروبي على الطاولة ونقول أه سأكتب رواية بضمير أوروبي، وبفضل روايتي سأساعد على صياغة أوروبياً... إذا كان هناك من يتحمس للمشروع بالسير في هذا الطريق فمن المؤكد أنه سيخطئ بالقول. علماً بأن النتائج ستكون شيئاً آخر وستكون موضع نظر. إننا نقاسم إرثاً أدبياً متأثياً عن طريق القراءة المباشرة أو عبر الترجمات. ولكن حتى الآن فإن الأدب الذي صنعه أوروبيون حول أوروبيين آخرين نتج دائماً عن النظرة إلى الآخر - والأخر يعني الواقع الغريب- وهذه النظرة معبأة بكل أنواع الأحكام المسبقة لتاريخ أوروبي قد مر عبر علاقة الضمير والجدال. إن امتحان المرجعيات التاريخية، مما تم التحدث عنه في الرواية الأوروبية، منذ أن وجد ما هو إلا امتحان مقصود، نكايه من قبل قوميات بقوميات أخرى، من قبل دولة بدولة أخرى. من قبل الأمانات المورثة في الذاكرة الجماعية للشعوب مما يؤثر ذلك على لحظة تطبيق نظرة الآخر حول واقع أوروبا المتباين نظرة لأخر هذه تصل لأن تكون أبوية عندما تطرح بين الشمال والجنوب. فلا ينبغي نسيان كل الأدب الذي كتبه الرحالة الرومانسيون في القرن التاسع عشر. والحال الإسباني هنا هو مثير فعلاً: فبرشلونة هي مدينة مخترعة من قبل بعض الكتاب الفرنسيين الى الحد الذي قد اخترعوا فيه حياً غير موجود أصلاً: هو الحبي الصيني، حي لم يرد أحد فيه أبداً أي صيني. وأؤكد على أنه في لحظة ما قد تم تطبيق نظرة الآخر هذه، لقد تم تطبيقها فعلاً وهي في أفضل أحوالها، كانت ذاكرة تاريخية كريمة وبصفة أبوية. كما لا يجب أن يتم نسيان بأن واحدة من المفاجآت، التي حملتها لنا الأوامر الأخيرة، هو ما حدث في سرياقوب. انه نموذج لقاعدة. وما يحدث في لقائنا هو اللقمة لا نستطيع في هذه الحالة أن ننضح أنفسنا، فهذه هي العلاقة الواقعية للتبادل المعرفي الأوروبي. وأعني بذلك الغالبيات الأوروبية وليس الاقليات التي استطاعت أن تمتلك قدرة عالية على الاكتشاف، في بعض الحالات ما يشير أيضاً الى اختبار قدرة الانطباع الداخلية للتمعن بثقافة معينة، مثلاً بإمكانه أيضاً أن يتمتع بنبو زوي موحد لجيش الاحتلال. كما في حالة خونخير.

ثمة فضاء أوروبي جديد: بما أن الجمارك ونقاط الحدود ستسقط، وإن لن تكون جميعها، ولكن يمكن أن نعتبر ذلك بمثابة نقطة انطلاق جديدة من أجل رواية أوروبية جديدة معتمدة ومولودة في فضاء جديد. ولا أدري فيما لو أن ذلك سيكون حافزاً مشجعاً لأدب قوي ولكنني افترض بأنه وبعد سلسلة من التجارب والاختبارات سيتم التوصل الى ابتناق هذه الاحتمالية للتكوين. لم تضطر لي احتمالات أخرى كاعتبار الأوروبية مادة من أجل رواية مستقبلية تساعد على الوحدة الأوروبية. أو بالأحرى أنني قد أفكر على العكس من ذلك. أفكر بأوروبية في كل مرة أكثر ذاتية ومراقبة. ان الجهود التي يفترض بأوروبا أن تبذلها من أجل ألا يتم اجتياحها، من أجل ألا يتم تشويهها. يمكنها أن تقود الى شريعة، ولكن شعرة تنتج الكثير من التفكير الفاشي حول هذه العلاقة، مثل فكر يحتمل الى ما هو أبعد من مفهوم تصويري متأورب للمسألة، ويطرح أو يعاد طرح قيم كالكونية مثلاً، وفيهم كالعالمية.

سأحدث عن ثلاثة أشياء، وبها سأنتهي. عن روايات مقترحة للقراءة، وفيها تفكير ضمنى في بعض الحالات يكون واضحاً وفي أحيان أخرى يكون مجازياً حول أوروبا. أولاً: إنسه لمن التسمي الإشارة الى رواية (المركب الحجري) لاسارامغو كروية عن انفصال بقعة من إسبانيا والبرتغال تروح عائنة مبتعدة عن أوروبا. إن سارامغو نفسه قد أعطى شروحات وإفائة حول هذه الرواية بما يعطينا من أن تعود الى تفسيرها. ولكن من المؤكد يمكن توسيعها بشكل أكبر. ثانياً روايتي (المنتجع) التي كتبتها، مدفوعة من طرف تعليق لغابيير براديرا الذي قال: إن أوروبا هي كمنتجع سياحي حيث لا يحدث أي شيء (قال ذلك سنة ١٩٧٦ ولكننا كنا متفقين معه). كتبت رواية (المنتجع) تحت رموز بوليسية، نتحدث عن منتجع لأوروبيين أغنياء، حيث لا يحدث أي شيء، ولكن حينما ظهر عمل عنف، حادث عنف واحد فقط، ومصيبة في الذاكرة، مصيبة واحدة في الذاكرة، عاد لينتج كل الذي كان مغفياً تحت حمامات الطين، تحت حمامات الماء بسبب الضغط، تحت الأنظمة الجمالية... الخ. ثالثاً: تحت تلك الأوروبية المتمكجة توجد أوروبا معبأة بالعنف والحياة وبالاهاونات. والضعف. فأنا أراهن، مقابل ذلك، على قصة تلك المرأة التي تقطع كيلومترات وكيلومترات على دراجة نارية من أجل أن تذهب للقاء حبيب على قاعدة تنجبار الحدود. إنها رواية أندريه بيري ديمانديار غيس (سائقة الدراجة) وفي هناك نستطيع أن نبدأ، وربما أن ننشئ أدباً أوروبياً جديداً. وفي المرة القادمة هو الذي سوف يتجاوز الحدود على دراجة نارية من أجل النهاب الى لقاء حب أو الى لقاء موت وفي الختام: أعتقد بأن الرواية الأوروبية لا وجود لها. وهذا أقصى ما نستطيع أن نقوله نحن الذين نكتب روايات أوروبية

الشاعر عبدالله رضوان

في «كتاب الزمان»

البنية الشعرية العميقة بين الانزياح النصي والدلالات المتشابكة

محمود جابر عباس

- ١ -

والتي يحاول الشاعر فيها الهروب من سطوة اللغة ونظامها المعجمي وهيمنة الشكل الشعري التقليدي، وسلطته الزمنية والعروضية التي تتشكل في داخل وأعماق التجربة الشعرية التي تدفع بالدلالات الكلية للقصيدة لامتلاك رؤية مغايرة وتشابك نصي ودلالي لا يستكين إلى نمطية محددة ومألوفة داخل النوع الشعري أصافه، وإنما من خلال توسيع جسد القصيدة الجديدة وتعيناتها البنائية والتشكيلية، وصلتها المتينة القوية بالمكون الشعري، وهيئاته الفنية وإبنته التي تحتضن هذه الدلالات، وتأزر الانفعالات التي تمتد وتوسع حتى تشمل مستويات البناء والتركيبة والدلالات لنصبح أمام نص شعري متماسك ومتطور ونام يحمل نزوعه التجديدي والتحديثي، وجمالته وشعرته

وإذا كان النص الشعري عند الشاعر عبدالله رضوان يعكس طابقت انفعالية وتأثيرية غنية وخصورية ومثاقفة من خلال تعميق رؤيا القصيدة، وعناصرها المهيمنة التي تشع على أطراف النص وأجزائه، فإنما شأن كل بنية شعرية متماسكة مغنوا تمثلت عناصر حضورية، وأخرى غيبية (بتعبير ترفطان طودوروف) فالعلاقات الحضورية هي علاقات تشكيل وبناء، وهي بهذا تكون على مستوى البنية السطحية للنص، أما العلاقات الغيبية فهي علاقات معني وترميز ودلالة، فهذا الدال يدل على ذلك الملول، وهي بهذا تتكون وتمثلت في مستوى البنية العميقة للنص من خلال تنوعها وتعددتها، وتحقق استعانتها المصبة والمفروطة في أقصى قدر ممكن من المشاركة والمشاكلة في تشكيلات وتركيبات النص وانزياحاته واختراقاته الجزئية والكلية، والتي توفر بثرانها الحضورية والدلالي غطاءً تركيبياً يحتضن انفعالات الشاعر وانتيالاته الذاتية، واستجاباته الفردية والجماعية، والتي تصبح مركز النقل الانفعالي في القصيدة وبؤرتها، وما تحققت من وجود فني وتعبيري وأدبي داخل النص، إذ يتعمق التصوير البنائي، ويتضاعف اثر الانزياحات الدلالية، والتحويلات التشكيلية على مستويات الشعر والوعي والارتباط والانعكاس الذي يستشكل فيه الشاعر شعرية نصوصه، والتي تقدم بدورها قاعدة التشكيل الشعري والبنائي والتي الذي تتكّن عليها النصوص في حركاتها ودوراتها وانتقالاتها ومواقفها وحالاتها، فيؤثر إلى امتصاص هذه البنويات داخل النظام اللغوي للنص والتصنيع النصي المصمّر، والقاعلية اللغوية والتصويرية التي يؤسسها داخل وحدات البنية، والتي يحطها وسيلة فنية في استكمال عناصر الشعرية، ومعبراً بذلك عن حجم وقدرة وتركيز الشاعر في تنظيمه وتنشيطه ودلالاتها وإيحائها وظلالها على

تعتمد بنية القصيدة وتشكيلاتها، على مستوى التركيب والدلالة والصور والأيقاع، عند الشاعر عبدالله رضوان، في مجمل أعماله التي نشرها على عمليتي (الانزياح والتحويل) الأسلوبي وانعكاسهما في بنية النص الشعري الذي يستوعب عنده إمكانات وهيئات واستضافات لمظاهر أسلوبية ورفغنية وأليات شعرية تجسد القصيدة من خلالها هويتها الشعرية وخصائصها الفنية والجمالية والتعبيرية التي يحقق الشاعر فيها تنمية المدلولات واللغات والمصاغات ومظاهر النصية في فضاءات النصوص بحيث تمصهر هذه المكونات في مجمل تركيبية ونظام التأليف الشعري، ومكوناته التي تنتقل من مستوى البنية السطحية إلى مستوى البنية العميقة، من خلال انتهاك قوايين اللغة المعيارية، ومجموع علاقاتها البسيطة والعبادية، نحو اللغة العفراة والمفترقة التي تبني شعريتها، من خلال علاقات جمالية أو صياغية أو دلالية في العمق الموظف لدلالات النص، من أجل خلق الفاعلية والدينامية المنظمة لعملية الرؤية الكلية للنص، والذي يشحول فيه الحطاب الأدبي عن سياقته الاخباري- بتعبير د عبدالسلام الصدي- إلى وظيفته التأثيرية والجمالية حيث يستطيع الشاعر من خلال عملية دمج التركيب اللغوي ودلالاته ومعدراته ومرجعياته الخارجية والقاموسية عبر تركيزه وتحقيق الدلالة، عبر الملائمة والمتناظرة، وتحويلها في تشكيله الأسلوبي، وانعكاس ذلك في ترميز وترتيب وضع هذه العناصر والعلاقات في مؤزرة النص، أو مولده، وتنسيقها ضمن رؤية النص الكلية.

* كاتب من العراق

وجود النص المتفاعل في مستوياته المختلفة من خلال اضاءة الرؤيا التي تؤثر في كثير من قصائد الشاعر عبدالله رضوان من التجربة والواقعية والشعبية والذاكرة والمروحية- بمنحهاا الوجداني والكنوي- ورؤيائتها الاستبطانية التي تريد انناك حجب الواقع ومواقفه ومكانته الصرة والصكوت عنها، اذ ينفي النص عنه معتمدا على كلفته وارتباطاته وتعبئاته، وعلى خلق ايقاعات ومظاهر وانساق متوازنة ومتشاكلة، تحاول استبدال الانساق البلاغية والدلالية القديمة (كالتنبيه والمجاز والكتابة والاستعارة) بأنساق وتقنيات شعرية واسلوبية ودلالية مغايرة، تفيد من الأبعاد المكانية والزمانية والذاكرة والصور الاستعارية والكتانية الترميزية المعبرة في اطار من التشاكل التركيبي والصوري والصوتي الكلي الذي يحشداه الشاعر، ويحقق من خلالها انجازاه التعبيري، ليكون وحدة نصية متكاملة، وتسجيا شعريا يكرس هذه الوحدة، وصولا الى تكوين رؤية شمولية ومعرفية، يوظفها الشاعر في نشانيات خفية، ويلازم بها بين رؤية القصيدة وتشكيلها ولغتها وعناصرها البنائية التي يستند اليها في السياق النصي الحامل لهذه التفاعلات البنائية التي تدل النص في أفق ترميزي واحتمالي وتأويلي متعدد ومتنوع وثر، يؤدي فيه مختلف هذه العناصر والمكونات والدلالات السبائية دورا مهما في نمو النص الشعري والكمال أدواته السبائية، وتنوع تشكيلاته ولغاته وضمارته التي تحول الى بنية دلالية عميقة ذات ابعاد بنائية وتشكيلية وحورية وتعددية نسقية وتركيبية وصوتية، لتستكمل بها القصيدة شعريةا، وتسفقا أعمال الشاعر عبدالله رضوان السابقة وانجازاته الابداعية في تلمس خصائص هذه الشعيرة التي تنبني على مجموعة من الخصوصيات السبائية والاستبدالات اللغوية، والانزياحات الاسلوبية، وتحويلات وتحويراتها التي أقامها الشاعر في تكوين عالمه وتجربته الشعرية منذ بدوئه الأول (خطوط على لافتة الوطن- عمان- ١٩٧٧) مروراً بكل دواوينه (أما أنا فلا أخلع الوطن- عمان- ١٩٧٩) (قصائد أردنية- عمان- ١٩٨١) والفروج من لاسل مؤلّب- بروت- ١٩٨٢) وأرى فرحا في المدينة يسمي- ليبيا- ١٩٨٤) (ويجئون بضمون ونظل الحياة- عمان- ١٩٩٥) (أعروس الشمال- عمان- ٢٠٠٠) (وشقة الطين- عمان- ٢٠٠٠) وأخيرا ديوانه الجديد الذي صدر حديثا، والذي تكاملت فيه هذه التجربة (كتاب الرثاء- عمان- ٢٠٠٩) التي بني فيه انشغالاته ومكابداته الشعرية، بكثافة وصحور أساسي قد تم عبر تشكيل نصي وينائي ودلالي متماسك وعفوي، كشف من خلاله الشاعر عن قدرة شعرية متميزة، تتفق المزيد من الانزياحي والانحراف الدلالي عن النسق الشعري العام، بلاغيا وتركيبيا ونحويا وتسميغيا ضمن رؤية النص ومنظوره التي تتحدرك وتنمو وتفيض برؤياها وارتباطاتها وتعبئاتها المختلفة على التفاعل النصي والدلالي لهذه النصوص، اذ تكتسب بها أبعادا جديدة، وعبر خلق معيقات التحول الدلالي والانزياحي المعنى الذي تفتح القصيدة به كليا حيث تظل العلاقة بين البنية الشعرية المعنى، والانحراف النصي، والدلالات المتشاكلة، والتقنيات والأساليب الشعرية هي المحرك الاساسي للنص الذي تتكامل فيه عناصر التشكيل البنائي للقصيدة الشاعر في جعل العلاقات النصية التي تولد بدورها أسئلة الواقع، وأسئلة النص، وتتعاقد وتتراج في مكوناتها وأصواتها وأفعالها وأحداثها كل تناقضات هذا الواقع، ومعارفاته ومأساويته، وبلاغاته النصية المكبوتة ليوكد الشاعر من خلالها تسكك بالشعر والقصيدة والكلمات وبالأحلام كمنفذ وحيد وكخلص يؤكد هويته المتشككة في عمق المشهد وأضاءته وثرانه

وحضوره البهيمي المتألق في التجلي والرؤيا التي تنطلق منها قصائد الشاعر في ديوانه الجديد، والذي ابتدأ بقصيدة (الرمادي- في وصف أنياما) السود هذه والرمادي، هذا الفؤاد الذي تنفص هذا العواصم- هذا الهبوب الجفاف الجديد- ال جفاف الذي يأكل العمر والعمر يمضي وليس لديه سوى سلة من دواج هل ينوح هل يعلوك علي، على وطن هاتين سبتاح والرمادي أن لا يوبس في الصدر برعم شك وأن الحقائق كل الحقائق في حمة الغيب حار يربح في عرش لم يرح أحدا غيره واستراح

- ٢ -

لعل من أبرز الكيفيات البنائية، والتناظرات الصبائية في معبر الشاعر عبدالله رضوان في مجموعته الشعرية الجديدة (كتاب الرما- عمان- الأرب- ٢٠٠١) أنها تبني فضاء نصوهاا واكتناه شعريتها على مجموعة من العلائق الدلالية والنظم التركيبية، والمنظورات الرؤيوية الجديدة، والتميمات المركبة، والاستعانة بالرموز والألفاظ والتاريخ والوقائع الدورية الشعبية والاسلوبية بحيث يفتح نصه لمزيد من التعدد، وينح له مرصا كثيرة لتسليم فضاء الرؤيا الاساسية، وهي تتكون داخل تجربة الشاعر التي تصل في معارها ولغاتها وتعبئاتها التركيبية الى ذروة من التوتر والشد والاسماك بمعطيات الادراك النصي والواقعي الذي يجوس في أبعاد ذا الواقع، وفاعليته وتأثيرات في ادراك النصوص ومصادرها ومؤثراتها، الى جانب شبكة واسعة من الاحتمالات لتأويلية والتضادية والتناقضية والصراعية التي تظل ترتبط هذه التجربة في عالمها الواسع بالاشياء، والوسائل والاسكانات في عالم الواقع والاسطورة والذاكرة والمكان عن طريق تجميع هذه الترابطات وتنميتها وتنوعها، لتكون وحدة كلية نامية في حركتها، وبخاصة اسباق لحظتها الرامزة، وتكويناتها الرامزة، ومحقة لمعانيها النصية بين البنية والسياق والرؤيا والفركب واللغة والصورة والإيقاع ومن ثم إعادة ترتيبها في بنية العمل الفني الكلية، وحدته العضوية المتناسكة التي تركز عليها عملية التحويل الدلالي في بنية التجربة في حيث تشتت الدلالات وتشتت وتنفذ لتخطي كل سبيلات البنية غير الضبط والتكثيف، والفرق في نحن اللغة دلاليا وتقديم رؤية جمالية جديدة ومتحركة للواقع، لا تفصيح له بوقائمه وكبواته الصراعية والحادية، ولكنها تقدم جوهر هذا الواقع كميوت وسهرور، وفاعليته ومستوياته التناقضية المختلفة التي تسج في تولدها وتوسيع استحداثها الانسانية للمتناق في هذه الانزياحات والانحرافات الاسلوبية والتركيبية في قصيدة الشاعر عبدالله رضوان، وهذا ما تجده واضحا في قصائد المصوعة الأحدى عشرة التي توزعت عليها، وقدم لنا فيها جهدا مضاعفا في تأصيل البناء النصي والتشكل الشعري الذي عمل فيه على تنمية فضاء الشعرية، غير أن قصائده (ما يسر من أحوال الربة) (ومن يوميات مواهب فلسطيني (وأحجر على حجر سنيي حلما) (والقمر يبدأ مشاويره في الغناء) (وأوردة وحذاء على قبر رضوان) من بين قصائد المجموعة التي تثير هذه تساؤلات نصية وبنيائية وتركيبية تنطوي في حمور دالات شعرية وأنساقها في تقويم وطبعها الدلالية المرتبطة بعملية التأليف الشعري والمعوي متعدد المستويات، والذي ينطلق عملية التشكيل البنائي للنص على مستوى التقنيات الخاصة والأليات الشعرية وخصائص التركيب، وتؤدي بدورها الى إتاحة ظهور

العديد من الوحدات الشعرية والتسجيحية المتكاملة نباتياً ودلالياً وغنياً بما يجعلها قادرة على احتضان المعنى الشعري الذي ينسجم مع كلغة هذه الدلالات وموادتها. إذ ليست هذه السمكيات والكيفيات السمانية في شعر عبدالله وضوان شكلاً من أشكال العلاقات التي تولّد كبرياء القصيدة وديوانها ومستوياتها السمانية والأسلوبية وحتى الخطية، ولعلاقتها بالدكتور والتفكير والاشراق في عالم النص وعلاياه حسب بـ في شكل من أشكال التعبير الفني والجمالي يعبر عن سببة الكون الشعري والروبيوي وعبر سببة القصيدة كلها التي تبذلها لتحميد تلك العلاقة المحمّية بين الشاعر وواقعته وذاكرته وأرضه ووطنه الفلسطيني ومحيته العمرى والانسائي. ولتسليمها فيها القصيدة في استنساخ إمكاناتها في بلورة وإصادة وتشكيل الوجود الخارجي والداخلي لعالم الشاعر، لا تتخذ العلاقة التشاكلية من طرفي الثنائية الشعرية في مجمل نصه الاستغراق الدلالي والسمائي الممتد على سطح القصيدة وعمقها ورموزها وانفعتها وأزمتها وأمكنتها وتاريخها وكجبايتها وسيرتها وحواراتها.

ففي قصيدته الطويلة، والتي حققت تراكماتاً نوعياً أسراً وثراً وعميقاً، في التقنيات والأساليب والمخالفات وإماماً من التشكيل اللغوي والهيكلي النصي للقصود والأنواع الأدبية الأخرى التي تندمج في مستويات القصيدة الكلية كما في قصيدة (ما تيسر من أحوال الرعية) التي تنزع إلى مبهجات النص والسرور والحوار والدراما التي تتنوع بها تجربة القصيدة تشبوع تجارب الشاعر الانسانية، ويحولها إلى عناصر شعرية صاعقة بانتاج علاقة شعرية بالواقع، وقد يكون حضور صوت الشاعر الغنائي (أنا الشاعر) طاعياً عبر توظيف ضمير المتكلم، وقد يكون هو الأكثر بروزاً في هذه القصيدة منذ بداياتها حيث تتجلى ظهور هذه الأصوات ومنذ المنقطع الاستهلالي ثنائية (أنا/ نحن) الذي يستبطن فيه الشاعر مواقف الفاعل/ المتكلم/ الراوي الذي يصل من حاله إلى ملء الفراغات الدلالية في النص بين هذا الواقع، وكأنه كانت المسكوت عنه، لهجت حجيجه، وأفراح الطاقة المعصية المكيونة في أصواته وشخصياته وحركاته، ومواقفها ومواقفها ضمن المستوى الظاهر الذي يطوي على بروز هذه الكيفيات السمانية التي تنصع عما يكتنزه الشاعر في عناق من ساساة ومكابدات وصراعات وتنقاصات

فلسي مثلاً بالنصوح
ويحسبته العفر
مثل المعجين يرفض حيث بعل
وقد قالت الوالدة
نسميه زهاً لتخسر كفاه
يا رزق
من أين باتيك هذا الفوج
من وطن شيعته الكهولة
أم بلد أنفكته الفخولة
وسد في الكف خدمه، قال المعجم ذاكراً، ونحني
فقالهم ومن خلال استعمار واستخدام مختلف هذه التقنيات الشعرية والإليات
الأسلوبية والتشريكية الجديدة التي تنظم سجع القصيدة من مطلعها وحركاتها
وحتى خاتمتها فهي مسرح القصيدة لتساعد (بأسلوبية) مقدّمة وكثيرية بعضها
الواقع، ومعصية فاديم من الذاكرة، وأخرى شيعية وإسطورية، ولكنها ترتبط
بعقدة واضحة، وميزة متمركزة: استطاع الشاعر/ الراوي أن ينقلها لنا، وإن كانت
بلغة الشاعر وصوته الطاعني لا صوت الشخصية التي تتكرر، والتي تمنحني إلى
نسق البناء الشعري الموضوعي الذي يفتتح بدوره على مجموعة من الرموز
والهجوم والسميات والشخصيات الأسلوبية والتاريخية والشعبية التي تندمج في
هجوم الثوري العربي والفلسطيني الغلاوم من خلال مجموعة من مفردات هذا
الواقع التي تتحول فيه القصيدة إلى رؤية وموقف واستدعاء تندمج في السياق
الشعري الذي يوسع لوجود الأصداد وفضائنها واضطراباتها ولحظاتها المغادرة
فيها، ويحلل فصاعداً مثقلاً بالأحلام والأحزان والهوانم والألام من سببة
القصيدة التي تتوحد رؤياتها محتضنة كل أسئلة الوجود التي تصل فيه الذات
العفدية والجماعية إلى ذروة شوتها في استطاعتها للذات الأثني، ويربط كلا من
عنوانها ودلالياتها ومبانياتها في وحدة نصية وفلسوفية مصدرة لهذه الرؤيا
وهذه المواقف الحيوية والغالية والوالدة الجديدة التي تنتشر في سياق التجربة
الكليّة للقصيدة في مسيرة خطية متنامية

للعرب احرائهم
والحمود
وللمرتعالم تعويدو الساحلية
تعاجل المعرود
لريوتوه في - الجليل - حصور يعاجي

- اسمع صوت سهيل
نفاسي المجدد إلى الأرض
- الأرض فيد
تشكلها في المعصية بيتاً صعباً
ودالية من عصر
فلفلمم أشكالك - ب - د -

وبين هذه القطع (الاستهلال والنهاية) يوظف الشاعر عدداً من الصماخر والأصوات والشخصيات الشعرية والرمزية والروزي المختلفة التي تؤدي في البداية إلى ترابط هذه الأحداث وتقاليداً وإلى إصعاف هيمنة العناصر الغنائية والذاتية والمظاهر الماطمية، وبرزو الرؤية الدرامية والقصصية والسردية والحوارية التي تتعمق فيها وعي الشاعر بمعطيات الفن الدرامي ومسرحية القصيدة، ومحاولة توظيف عناصرها في شعره التي تحتويها مثل هذه التجارب أو الاقتراح منها، وما تنطوي عليه من أساليب سرد ورواية وراز ومروي له والأفاده من الحدث الماسي والصراع وتقاليد المواقف والشخصيات وظهور الأصوات الداخلية المتضادة بين الشاعر وواقعته وذاكرته ومأساوية هذا الواقع وتراجيديته حيث تنهض القصيدة بمعلمات الصراع وتنطوي الحدث وتوظيف الحوار المركز والمكثف والحوار الداخلي والاشكالات إلى تعدد الأصوات والشخصيات وتقاليداً وإصطراحيها على ساحة القصيدة ومظاهرها اللسانية واللغوية والتشريكية من خلال عناصر الصراع والتناقض والتضاد بين المواقف والروزي، وبين (أنا الشاعر) وبين (الأخريين - نحن) والتي تفيد من عناصر فنية ومكونات بدائية في الفن الدرامي الذي يستلهمه الشاعر، وتكتسل به بنيت القصيدة الموسوعية، ليكشف لنا حضور الموقف الفكري للشاعر في مساحة القصيدة ورموزها ودلالاتها

ابما علق
مال نحوي وعذسي صسته
قلت يا رزق
رزق هذا مديد كما نخله الله
يشبه سمرة إيامه في المعجم
مهرقة وجنتاه
ويحسبته العفر
مثل المعجين يرفض حيث بعل
وقد قالت الوالدة
نسميه زهاً لتخسر كفاه
يا رزق
من أين باتيك هذا الفوج
من وطن شيعته الكهولة
أم بلد أنفكته الفخولة

وسد في الكف خدمه، قال المعجم ذاكراً، ونحني
فقالهم ومن خلال استعمار واستخدام مختلف هذه التقنيات الشعرية والإليات
الأسلوبية والتشريكية الجديدة التي تنظم سجع القصيدة من مطلعها وحركاتها
وحتى خاتمتها فهي مسرح القصيدة لتساعد (بأسلوبية) مقدّمة وكثيرية بعضها
الواقع، ومعصية فاديم من الذاكرة، وأخرى شيعية وإسطورية، ولكنها ترتبط
بعقدة واضحة، وميزة متمركزة: استطاع الشاعر/ الراوي أن ينقلها لنا، وإن كانت
بلغة الشاعر وصوته الطاعني لا صوت الشخصية التي تتكرر، والتي تمنحني إلى
نسق البناء الشعري الموضوعي الذي يفتتح بدوره على مجموعة من الرموز
والهجوم والسميات والشخصيات الأسلوبية والتاريخية والشعبية التي تندمج في
هجوم الثوري العربي والفلسطيني الغلاوم من خلال مجموعة من مفردات هذا
الواقع التي تتحول فيه القصيدة إلى رؤية وموقف واستدعاء تندمج في السياق
الشعري الذي يوسع لوجود الأصداد وفضائنها واضطراباتها ولحظاتها المغادرة
فيها، ويحلل فصاعداً مثقلاً بالأحلام والأحزان والهوانم والألام من سببة
القصيدة التي تتوحد رؤياتها محتضنة كل أسئلة الوجود التي تصل فيه الذات
العفدية والجماعية إلى ذروة شوتها في استطاعتها للذات الأثني، ويربط كلا من
عنوانها ودلالياتها ومبانياتها في وحدة نصية وفلسوفية مصدرة لهذه الرؤيا
وهذه المواقف الحيوية والغالية والوالدة الجديدة التي تنتشر في سياق التجربة
الكليّة للقصيدة في مسيرة خطية متنامية



الهندي

«لويس أويّنس»

المختصّ في

الثقافة الهندوأمركية،

حياة في الشعر والنثر
والموت انتحاراً

«أغنية الذئب» و«لاعب الظلام»

بعد تخرجه في الثانوية، قرّر «أوينس» الإنخراط في البحرية الحربية، على خطى أخيه، من أجل «تحرير» فيتنام، في الوقت الذي يَحْصُلُ فيه على فرصة الانتساب لمؤسسة جامعية. وبحكمه، يقرر الانتساب إليها خلال سنة واحدة. «وخلال هذه السنة، تلقيتُ رسالة من أخي، يصف لي فيها فظاعات الحرب في فيتنام. فاكشفت أنها ليست حربي أنا. وفي نفس الفترة، حصل لي أحد أساتذتي، الذي كان يهتم بمستقبلي الكتابي، على منحة جامعية. وخلال تواجه في جامعة «سانتا باربرا» سيمع نبأ حصول «ن. سكوت مومادي» N. Scott Momaday على جائزة بوليتزر، سنة ١٩٦٩، وهو روائي نصف-«كَيُووا»، نصف-«شيريوكي»، على روايته House Made of Dawn وكانت المصادفة أن الروائي يُدرّس في نفس الجامعة. «لم يكن قد سبق لي أن قرأتُ كتاباً ألفه هنديٌّ (أحمر). فقدمتُ نفسي لـ«مومادي»، وتحدّثنا معاً. كنت أود أن أعرف إن كانت توجد روايات هندية (حُمْراء) أخرى، وهو ما كان يجله. فقررتُ أن أبدأ البحث بنفسِي».

House Made of Dawn

«إن العالم أصبح مجنوناً، فليُضَمَّ من المحظوظين نعيش في منجى من أسلاك الفولاذ، ونجد أكثر فأكثر من الناس الهانسين «لويس أويّنس» ١٩٩٧

كان الثالث في أسرة تتكون من تسعة أفراد في كاليفورنيا، عاشوا في ظروف من الفقر الأقصى. ولد «لويس» في سنة ١٩٤٨ من أب «شوكتاو» ومن أم إيرلندية-

«شيريوكي»، وقد اعتزف بحب كبير وعميق للكتب. «في وقت مبكر، انخرعتُ على الكتابة كمهنة وكطريقة للهروب. ولا أحد، في عائلتي، باستثناء أخي وأنا، تردّد على المدرسة. أبعد من الفترة الابتدائية» في مراهقته، اكتشف «جون ستاينبيك».. حيث سيصبح مختصاً في أبيه. «أثناء فراهة» Flight، اكتشفت مشهراً عائلياً. لقد فنّنت قدرته التصويرية. قرأت العديد من رواياته، فازداد إعجابي به وتعمّق في الثانوية. كان عندي أستاذ يُعبرني مؤلّفات «غير قانونية». قد كانت رواية «الطبل» (للألماني غونتر غراس)، مثلاً توصف بالبالغة والفضول، مثلما كان الحال، مع رواية «فئران ورجال» (غونتر غراس). وكنت معجباً. أيضاً، بـ«ساليينجر»

J. D. Sallinger

اختراع فرنسي:

وهو بحثٌ سيُجملُ من «أوينس» مختصاً في الأدب الهندي في أمريكا. ونتائج أبحاثه، تشكل مادة دراسته اللافتة Other Destinies عن الرواية الهندية في أمريكا المنشورة في سنة ١٩٩٢، عن المنشورات الجامعية في «أوكلاهوما»، والتي لا يتوقف الكاتب فيها عن محاربة هذه النظرة الرومانسية عن «الهندي» هذه الشخصية، التي من فرط غرائبيتها، تشكل جزءاً من أقلية مهمشة، والتي نرثي ونحأسف على براءتها الضائعة: «إن أسطورة الشريف (أو النبيل) المتوحش، القريب من الطبيعة، هي اختراع أوروبي». والفرنسيون، بشكل خاص، من أمثال «روسو»، و«شاتوبرياند»... إن الهندي، في هذا البلد، يُشكّل، على العكس، عائقاً رمزياً، كان عليه أن يرحل أو يُدمر. إن القسمة الثنائية بين نبيل متوحش وبين محارب دموي، هما وجهتا نظر متطرفتان في رومانسيتهما، كانت دائماً موجودة. إن هذه الكليشيهات بخصوص من يُسمون بـ«الهنود» -وهو تعبير قُرصه المحتلون- هي، اليوم، هدف «كُتّاب أصليين».

وهي مجموعة يعرفها «لويس أوينس» جيداً. ومنذ سنة ١٩٧١، شرع في كتابة رواية، لم يُنتهها وقام بإتلافها. وبعد خمس سنوات، كان يشتغل جديداً من قِوى النخبة في المشاة، في تخطيط الطرق وفي محاربة حرائق الغابات، شرع في كتابة رواية أخرى. ولكن كان عليه أن ينتظر حتى سنة ١٩٩٠ كي ينتهي من روايته «أغنية الذئب»، وبعده جاءت رواية «حتى النظرة الأكثر عمقا» (١٩٩٢). وهما روايتان، في نفس الآن، حكايتان، دراما ورواية بوليسية «حاولت أن أستعيد بعضاً من التقاليد الهندية (الحمراء). في مستوى عدم انتظام السرد، مثلاً، الذي يقرب من تقنيات الحكاين».

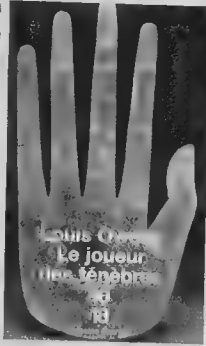
نبوءة:

إن «لويس أوينس»، الذي أصبح أحد الأصوات الكبرى في الأدب الهندي الأمريكي، والذي ازداد هيبه بسبب وضعيته كبروفيسور للأدب الإنجليزي «البوكيرك» Albuquerque (النيومكسيك)، دافع، على غرار شخصياته الروائية (وعلى غرار «ويلي نيلسون»، مطرب المفضل)

عن إعادة تعليم وتلقين للقيم الضائعة. دون صنع أوهام حول مستقبل الأقليات. لقد قال، منذ خمس سنوات: «إن العالم أصبح مجنوناً. فقبضة من أصحاب الامتياز تعيش تحت حماية ستارة حديدية، بينما نجد أكثر فأكثر من الناس يعيشون في اليأس، إننا معرضون لأن نعيش حالة من العنف شبيهة لسنوات السبعينيات». لقد كانت نبوءة رهيبة، انطبقت عليه هو شخصياً، ففي الخامس والعشرين من شهر يوليو ٢٠٠٢، وكان على أهبة الطيران إلى واشنطن للمشاركة في ندوة عن موضوع عزيز على قلبه، وهو «بدايات الروايات الأولى للأمريكيين من أصول هندية»، انتحر داخل سيارته في مستودع للسيارات في مطار «البوكيرك» بطلقة من مسدس.

«أغنية الذئب» تمّ وصمها بأنها رواية بوليسية، تتحدث عن «توم» -وهو شاب هندي ذهب للدراسة في «كاليفورنيا»، ويعود إلى منزله، في هضبة منعزلة في ولاية واشنطن، يثر على عائلته وعلى ماضيه. فيُشدّ وينجذب إلى عقلية الاحتفالات والطقوس القديمة، ويدخله في مغامرة بلا عودة. يتحدث الكاتب عن العودة إلى الطبيعة، وكذلك عن الصراعات التي يسببها تدمير الطبيعة، في الولايات المتحدة وفي غيرها من الدول... إن «لويس أوينس» من أصل «شوكتي» و«شيريكي». ولد في عائلة فقيرة، وسط ثمانية أخوة وأخوات، وكان، قبيل انتحاره، مدرّساً للأدب في جامعة نيو-مكسيكو. وهو يدافع عن الطابع السياسي لأعماله. «أنا أعتقد أن كل أديب هو سياسة. وخصوصاً حينما نتحدث عما يحيط بنا. وفي ما يخصنا، نحن، هنود أمريكا، فلنا كثير من الأشياء نستطيع قولها. هذه روايتنا للأحداث. إن قصصنا، عموماً، قريبة من الطبيعة. إنه إحدى تميزنا. ونتحدث، في كثير من الأحيان، عن هوية الدم -المختلط. فأنا، مثلاً، لا يسيل في عروقي الدم الهندي، فقط، ولكن أيضاً الدم الإيرلندي، وأيضاً الدم «الكاجون» (أي الفرنسي شيئاً ما). ولا أكتب سوى ما أعرفه. الأمريكي العادي لا يعرف شيئاً، ولا يريد أن يعرف البتة، عن تاريخنا الحقيقي. إنهم جهلة، ولا يعرفون سوى الكليشيهات. إنهم لا يعرفون، مثلاً من

الأمريكية. إن الاحتفاظ به في السجن، يوضِّح الإرادة الهائلة للحكومة الأمريكية في وضع الهنود تحت سيطرتها.» وعن وضعية السكان الهنود في الولايات المتحدة، يجيب: «خريف طويل من خمسمائة سنة من القمع الجسدي والثقافي، في طور الانتهاء، وفجر جديد يرتفع مع ولادة جديدة لتقاليدنا وإيقافتنا. والكثير من أساتذة الجامعات، ومن الأطباء ومن الكتَّاب، فُخِّروا لكونهم من أصل هندي. إننا الأقوياء، لأننا حافظنا على بقائنا. وفريد أن نعيش في كرامة وسلام. ونسحق متضامون مع أخواننا الهنود في أمريكا الجنوبية الذين يقاومون من أجل الاحتفاظ بأراضيهم.



ناحية إحصائية، أن عدد المراهقين الذين يتحرون من أصل هندي، أكبر من الآخرين، لأنهم لا يتوافرون على فرص الشغل والدراسة والانسراح. إن دورنا هو أن نكون شهوداً وأن نتحدث عما يجري في هذا البلد الذي يدعي الحرية...» ويضيف: «إن أمريكا كلها، وليس فقط الولايات المتحدة، تحافظ اليوم، على وضعية كولونيلية. مع مهنيين وخاضعين.. ولكن الهنود (الحمراء) تأقلموا دائماً. لقد قاوموا، ولم يتم سحقهم بصفة نهائية. إن ثقافتنا موجودة، وهي تتعارض مع نمط الحياة الأمريكية of Life American Way هنا نحن، وبعد فترة قصيرة، فقط، من تعلم اللغة الإنجليزية، أصبحنا نتوافر على كُتَّاب هنود، وعلى شرطة

بعض ترجمات من رواية «أغنية الذهب»

حينما دخل في ذلك المساء، كانت «سارا» جالسة في الغيراندا. غيوم المطر لم تعقب طول النهار، وشهر أغسطس حَمَلْ حول البيت روائح غنية ومكثفة من النهر ومن الغابات، ورائح وعبر الرايتنج المقلط برائحة الشَّار العنيدة.

وحيث مروره وسط الأعشاب البرية المحيطة، رأى قَسَمَاتِ أُمِّهِ أَكْثَرَ وَضُوحاً فوق قممها. لقد مرَّ كثير من الوقت، بالنسبة لها، خلال الشهرين الأخيرين. لقد أصبحت مفاصلها أكثر تجمداً وأكثر هؤلاء مع مرور الأيام وهي تتدبَّر، وقِياع الأَلم الباطن الثابت والمستمر.

اصطدم جذأه بشجرة، رُكِبَا. رفعت أُمُّ رَأْسَهَا. لقد كَانَ «جيمي» قد تحدَّث عن رغبته في قطع الأعشاب، ولكن هذه الأعشاب وهذه المظقة، من بين أشياء أخرى، سيَتَكَلَّلُ بها صقيع الشتاء. أشجار التوت والعَلِيقُ تَطْفِي، الآن، ويشكل كُلي، حطامات السيارات، تحت طبقة من أوراق خضراء ومن قَمَرَات عِنَبِيَّة حمراء وبنفسجية. وهذه النباتات تَقْذِفُ عَطْفَاتَهَا وَرَقَاتَهَا لِتَتَسَلَّقَ على أسوار البيت. كانت الغيراندا تَمِيلُ أَكْثَر، نحو الخارج، وبينما كان يتقدَّم، كان يتخيَّل أن المنزل يطوي على نفسه،

وعلى أساتذة، والعديد من الشباب الهنود (الحمراء) يريدون، بِكُلِّ بساطة، أن يعيشوا مثل أولئك الذين يظهرون على شاشات التلفاز: منازل جميلة، سيارات جميلة.. ولكن الهنود (الحمراء) يعيشون في مناطق منكوبة حيث البطالة تصل إلى مستوى ٨٠ في المائة. ولا يعرفون ماذا يفعلون ولا إلى أين يذهبون. ولا يعرفون، حتى وجود كُتَّاب هنود (حمراء). لقد كتبتُ، في البداية، من أجل عائلتي، ثم من أجل «الشوكتي»، ثم من أجل الهنود الآخرين، ثم أخيراً من أجل الآخرين بصفة عامة. أنا أكتب عن الطبيعة، مثلما يفعل «ريك باس» أو «دان أوبريان»، ولكننا نَظَلُّ مُخْتَلِفِينَ.

ولأنه يقرب ما بين الأدب والسياسة، فهو يتحدث ويدافع عن «ليونارد بيلنجي» وهو شخصية هندية قابعة في السجن الأمريكي، هو هندي من «سيو»، قابع في السجن، منذ أكثر من عشرين سنة. زعيم «حركة الهنود الأمريكيين» American Indian Movement، واتهم بقتل موظفين من الشرطة الفيدرالية، سنة ١٩٧٥. أثناء عملية إطلاق النار في أرض مَفْرِدَة للهنود. وكانت محاكمته، في نظر كلِّ المراقبين، غير عادلة وغير منصفة. وقد أصبح رمز نظام الظلم والقمع المؤسَّس في الولايات المتحدة

وينام وسط نباتات جائحة. لقد كان الباب الخارجي، يغطي الانطباع بأنا أمام ثقب جحر، وفي الداخل يمكن أن نجد أرضاً دافئة وعظام ميت قديمة.

جلس على مقعد تم صنعه من جذع شجرة، وضعها «جيمي» على الفيراندا.

صدرت من أمه ابتسامة، بلا أسنان، وقالت:

«أصبحت تشبه أبناك، الآن».

فكر من جديد، في صورة أبيه وفي الشاهدة، وضع جذائيه قرب الباب وانتقل الموكاسان (خف لا كعب له يصنع من جلد ناعم غير مدبوغ ينتعله الهنود الحمر في أمريكا الشمالية) على جوربيه المصنوعين من الصوف.

في أحد المعسكرات، تناول كأس قهوة سوداء، وضع فيها جرعة من ويسكي «ماك نوكتن»، اتكأ على ظهر مقعد وتأمل الحائط. كان عدد من مجلة «هوستلر» Hustler مفتوحاً على طاوله للعب بجانب المقعد. كانت الجبال صامتة، ولا حتى نعيق حاك من غزيان، لم يكن يحب البقاء، وحيداً في هذه الجبال. وبالنسبة له كان أسهل

احتمالاً حين يكون الآخرين حاضرين، وحين تحدث الجرافات والشاحنات ضجيجها. أحرقت القهوة الإسكتلندية حنجرته ولسانه. وبمجرد ما أن يكون متأكداً من حارس الغابة قد انصرف، حتى يذهب لاطلاق بعض الرصاصات، على وجه التقدير، على حيوانات المرموط. في المرة القادمة، قال في نفسه، سيحمل بندقية صيد، وسيحاول أن يجعل من نفسه إحدى الكوايسر التي تحوم في المنطقة. ولكن نظره سقط على يده مواربة، وعرف أن عليه أن يترك البندقية في بيته.

أخرج المسدس من جرابه، ووضعه على الطاولة. فرك نقطة صبغة كانت تقشر على مقبض المسدس ثم فتح طاحونة الإلقاء. فسقطت خرطوشة ثقيلة على الطاولة. وضعها في الغرفة، وتأكد من أن الكلب يستريح على نضروب فارغ قبل أن يضع المسدس في جرابه. فكر في «توم جوزيف» وفي حارس الغابة، ثم في زوجته، في بيته، في المنزل الذي شُده يديه. ثنى عضلة ذراعه اليمنى، ونظر إلى اليسرى. سكب لنفسه جرعة جديدة في قهوته، وبلغ جرعة طويلة مرة، وهو يتذكر الميدالية التي يحتفظ بها في منزله، وهي ميدالية تعطى في مهرجان

وسم الحيوانات الذي يقيمه الحطابون، والتي أعلن فيها، أنه الرجل الأقوى في كل الهضبة. حاول، من جديد، تجميع جفوه على الهندي الأحمر، ولكن وجه «توم جوزيف» اختلط بوجوه أخرى. أخض بوطاة الجبال تزداد نقلاً على المعسكر. حينها، نهض وخرج للتبول.

في أعلى الأعلى، فوق الجبل، كان ثمة عقابان ملكيان، يرسمان دوائر بطيئة ومنتظمة بالقرب من الشمس.

وحين انعطفا في الضوء، كان جناحاهما يتقدان ويتوهجان، ثم استدارا، ولم يتركا سوى نقطتين سوداويتين في السماء. كانت الكوايسر تصرخ، ولكن صراخاتها كانت تتلاشى في رجابة الفضاء. (٢٨٧)

الفصل الرابع من رواية «ألعاب الظلمات»

حينما أوقف سيارته أمام المركب الجامعي، لمح تجمعاً بالقرب من أحد الطوابق. اندفع نائب رئيس الجامعة، الذي كان مصحوباً بشرطية، نحوه، حينما نزل من سيارته.

«لا يملك الحق في القيام بهذا، صرخ «سبائير» بصوت متشجج من فرط اليأس، ولاحظ «كول» أن نائب رئيس الجامعة، وهو رجل ذو كفتين هزيلتين، وتلوي يذاه بشكل كلي، إنه انتهاك لقوانين الدولة على الصيد، وكذلك لقوانين وأنظمة الجامعة. لقد أفهمته هذا، ولكنه لم يرد التوقف، ولم يأخذ كلامي مأخذ الجد».

«لقد سبق لي أن قلت إن علينا أن نضعه في كوخ. ثبتت الشرطية التي تحدثت، للثوق، «كول» بعينين مهتاجتين، وبشفتين مرومتين، ويده اليمنى على مقبض المسدس. شعر رأسها المملوق كان أشقر إلى حد أنه يظهر مهروماً من أي لون، بشكل كامل، وتحت القميص الجلدي المفتوح، رأى كيف دفع النؤدان يقماش قميص البرة النظامية إلى الخارج. وفي نفس اللحظة، جاءت، إلى ذهنه، فكرة أن نساء «سانتا كروز» كن على صواب، بشكل مطلق. لقد كان، هو نفسه، الدليل والبرهان، فهو في مواجهة هذه الوضعيّة الدقيقة، استحوذ عليه هذا الصدور النسائي بشرطية الحرم الجامعي. لقد كانت ثورة غضبها مصاحبة بنوع من الإيروسية، وتساءل عما إذا كان الإحساس، ينبع منه، أم منها، أم مئبها معاً، أم من العالم بأسره. أو بكل بساطة،

لأنه ظلّ، وحيداً، لغترة طويلة.

قال نائب رئيس الجامعة، الذي كان مقرّناً شفقته يرتجفان:

— اعتقدت أنك تستطيعُ التحدّث إليه.

— من صاحب بشرّة حمراء إلى صاحب بشرّة حمراء.

«كول» عينيه عن المرأة، كي يوجّه انتباهاً قصيراً حوله، قبل أن يسقُط طريقاً بين عشرين ونهف من الجامعيين الذين كانوا واقفين بالقرب من المشهد، صامتين، مع زوجاتهم وأبنائهم، شاحبي الوجوه.

كان الهيكل العظمي لوعُلم مشقوق البطن متدلياً، معلّقاً من قائمتيه الخلفيتين بشجرة توت تركت للزخرفة والزينة. كثير من الأشحاء الدافئة كانت قد تركت على العشب الذي تمّ تعهده بعناية تحت الميوان الذي كان في سَنّته الثانية، وكانت الرائحة الشذية للدم الساخن تُشرب

الهواء البحري. رجل شاب، مقتل العضلات، ذو بشرّة كميّدة، والذي كان شعر رأسه معقوداً في غيّرة طويلة، والذي لم يكن يلبس سوى ثَوْبَة مَبْنُوْة سوداء، وأخذية رياضية بدون جوارب، يقطع الحيوان، وهو يمزّج، بمهارة، الجلد باستخدام سكين ذي نصل مقوس.

واقف «كول»، وهو يستخدم سكينه، وهو ممتلئ إعجاباً بدقّة عمله، وهو يحاول أن يتذكّر آخر مرة قطع فيها وعلاً. عاد به التذكّر إلى عشرين سنة، على سلسلة الجبال الساحلية، وخصوصاً في أقصى الجنوب، في صحبة باردة، بصحبة أبيه.

اقترّب، متّبعاً بعينه، حركات السكين السريعة، ولعبة العضلات المتمرّسة الحيّية للسيّاد.

قال:

— هذا العمل، يعطي الانطباع بأنه يضاهيهم.

رفع الهندي الشاب عينيه في ابتسامة سريعة كشفت عن تسنين ناقص. قُرْحِيّة (العين) كانت تقريباً سوداء، وعلى وجهه سيماء الغيبة، بينما ذكرت الوجنتان المَوجُوْتان «كول» بنهَابٍ وخالٍ متهمك، ويغلب، أو يذنب أمريكي، أو يذنب المروج الضامير.

— نعم، هذا ما اعتقدتُ فهمه، أجا، الآخر، وهو يجذب الجلد نحو الأرض، كما لو تعلق الأمر بقميص، حتى غطى رأس الحيوان، ثم بدأ في التصدي للعتق.

وفوق كتفه، قال بصوت عال:

— لقد خرجت امرأة، وهي تصرخ: «لقد قتل زوجتُ، لقد قتل زوجتُ».

قام بتقليد (تهكمي) كلماتها بصوت رفيع، رفع عينيه، من جديد، فأذابت ابتسامته الواسعة قسما من وجهه:

— من المؤسف أن الكبد والقلب موجودان على العشب. لم أفكر في هذا. كان عليّ أن أفرش كساءً أو أي شيء آخر من قبل. إنهم يفضّون مبيدات الأعشاب على العشب، والنتيجة هي أنهم مكوّنون. إنّ هذا المكان مسموم.

قال «كول» مُفسّراً:

— يقولون إنه ليس من حقكم الصيد في هذا الحرم الجامعي.

قال الهندي:

— آه، أعرف هذا.

قام الهندي بأمر عملية قطع، فسقط الرأس على الأشحاء، والوجه الخارجي الواضح جداً للجلد تعدّد وانتشر لهفي هذه الأشحاء. فاندمل المتفرجون.

— إنه حيوان جيد. ربما يصل وزنه، وهو مفرّغ، إلى ستين كيلوجراماً. إنه ليس بالوزن الكبير بالنسبة لوعُلم من «فرجينيا»، ولكن ضخم، بما فيه الكفاية، بالمقارنة مع هذه الأنواع التي تعيش على الشاطئ.

وضّع السكين، جانباً، وأدخل يده في الجوف الصدري، ثم أخرجها، وكان الجوف مليئاً بالدم. ويسبّأ بتدريس خطين على كتفاه وجنتيه وخفاً يفرّش جبهته. ثم وضع بصفتين كاملتين بين يديه على صدره. نظر إلى «كول» أصامه، وواجهه بطريقة عين. وطفق يرقص بخطى

يجرحها حول العمود الفقري للحيوان المقطوع الرأس، وهو يردد بصفة لا نهائية: «هاي-آه-ناه، هاي-آه-ناه»، بغنّة، حتى طاف، حول الحيوان، سبع مرات.

قال نائب رئيس الجامعة، بصوت يائس، بالقرب من كتف «كول»:

— فسّر له أنّ هذا مخالف لقوانين الدولة والجامعة.

قال «كول»، ملاحظاً، وهو يصرف نظره عن «سبانير»:

— أنت تعطي الإنطباع بأنك «نافاجو» navajo هل هي ثَوْبَة هذه، التي تلبّسها.

— أنا «إيكس يانزي». من عائلة البلّح، «وليد-من أجل-

مدّ يداً مغطاةً بالدم، ثم خفض العينين كي ينظر إليها، ثم سحبها بهز الكتفين.
- وأنت؟

- «كول» ماك كورتين، شوكتان-شيروكي-إيرلندي-كاجون، ميسيسيبي وأوكلاهوما، مروراً بالنيو-مكسيك وكاليفورنيا. أنا أجد أن طول اسمي مناسب.

قال «اليكس يازي»، وابتسامة واسعة على وجهه:

- يبدو أنهم ضائعون وبائسون شيئاً ما. إن هذا الحيوان الجميل، منح لي. أنا أسمع تلك الرابطة، هناك، وأقود سيارتي، بهبط. أنت تعرف، كما أفعل دائماً، فارمسي في وثبة أمام شاحنتي. وحين رأيته، كان قد فات الأوان. ومن حسن الحظ أنه كان معي اللقاح. أنت تعرف، أنتي محتاج إلى وتر من أجل مشروع شخصي، قلت في نفسي إنه سيكون من الأفضل أن أهيئ يخته من لحم الوعل، بل وحتى تجفيف شيء من اللحم ومخجه لزملائي.

سلط نظرة على الجمهور، ثم خفض بصره على تنويرته.
- من المؤسف أنني لطخت تنويرتي الجديدة. وكما تستطيع أن ترى، مع ذلك، فكرت في خلع سترتي وقميصي، وكفمتي العاليتين. هل حاولت، من قبل، أن تسلع وعلاً؟

أعجب «كول» بالجهان العضلي الدالكن للحيوان، ولأخط الرضة الأرجوانية في الكتف.

- سيدهشني أنك تستطيع أن تصنع يخته. يبدو أنهم مضطربون جداً، إنه مخالف للقانون.

- «مخالف للقانون»، هو اسمي الشخصي الثاني. وقبل كل شيء، عن أي قانون نتحدث؟ أنت هو الهندي الجديد الذي شغلوه لتدريس الأدب، صاحب «دم-مخلط» مسكين مخلّق بين عوالم عديدة وثقافات عديدة، إذا صدقت ما أراه. أنا أعتقد أنك لن تصل أبداً. هل أكلت، من قبل، يخته من لحم وعل مع قليل أخضر؟

قال «كول» مبهجاً:

- سأتركهم، يأخذونك إلى السجن.
استدار نحو الشرطة، مبحاً بأثر الكحول تدور في رأسه.
- أعتقد أنكم سمعتموه، وهو يشرح كيف أن الحيوان انتحر، وهو يلقي بنفسه في اتجاه شاحنته، ولم يكن يريد

أن يترك اللحم يضيع. فنحن، الهنود الآخرون، أيضاً، مثله. إنه كامن في جيئنا، مثلما هو الحال من تجشّي المشي على الأغصان المتساء. هكذا الأمر، ولكن، ماذا لو متحناً، هذا اللحم، الذي تمّ سلخه، بمهارة، للناس الذين لا مأوى لهم؟

وقبل أن يصدر منها جواب، اقترب «كول» من نائب رئيس الجامعة وقال له في شبه همسة:

- يجب أن تكون حزين، حزين جداً. فنظراً للطريقة التي قام فيها بذهن جسمه، فانا أعرف أن هذا الرجل هو «هيكاه نافاجو»، مهرج-محارب مقدّس. هؤلاء الناس مشهورون برده أفعالهم غير المتوقعة. عليك أن تعرف أنه حين يتّم هندي (نافاجو) رقصته حول وعل، فهو يصبح مسكوناً بروح الحيوان. ولدى الشعوب الهندية (الحمر)، كل الناس تعرف أن هنود «النافاجو» يتنابهم عنف لا يمكن ضبطه، حين يتم إبعادهم عن اللحم، بعد أن يكونوا قد أقاموا معه رباطهم الروحي. ونستطيع أن نجد أنفسنا أمام وضعية غير سليمة وغير صحيحة من الناحية السياسية، كيلا أقول إن الوضع، يمكن أن يكون خطيراً. فالتعقيدات السياسية، يمكن أن تكون، في أهون الحالات، خطيرة بالنسبة للجامعة وبالنسبة لكل الأشخاص المعنويين؛ وعلى كل حال، فنحن نواجه، هنا، تقاليد ثقافية لساكن أصلي، هندي أصيل. غير أنه، وكما قلت لك، يوجد حل لهذا المشكل. وإذا ما قمنا بإعطاء هذا اللحم (إذا ما أخذنا بالحسبان أن هذا الحيوان منح نفسه للهندي)، فليس من المستحيل أن نستطيع تهدئته.

تدخلت الشرطة.

- أفترض أننا نستطيع وضع اللحم في مركز لاستيعاب الذين لا مأوى لهم. هذا ممكن.

جلّ صوت نائب رئيس الجامعة، وقال بصوت خفيض:

- قلّري ماذا يفكر فيه الهندي.
اقترب «كول» من الوعل، الذي كانت راحته جليده، وأحشائه ودمه، قوية ومبهجة، فجأة، رأى، من جديد، وفي أدنى التفاصيل، وجه أبيه في ذلك الصباح الخريفي، منذ سنوات، وأحس برحابة عزلته في هذه الأرض التي تأخذ صورة سهم، والتي توغل في البحر. ووراء الحيوان

Louis Owens Le chant du loup

domaine étranger

10
18



المسلوخ، فوق سطوح المساكن المنخفضة، وكان ماء الخليج يلتصق، وسحابة من ضباب أبيض تقطع الشاطئ المقابل. وفي الجنوب الشرقي، كانت سلسلة الجبال الشاطئية لـ «سانتا لوسيا» تنقسم في خط أسود غير منتظم.

يقولون إنه إذا منحت اللحم لمركز استقبال الذين لا مأوى لهم، لن تكون صدك أية متابعات قضائية.

نقر «يازي» على خاصرة الوعل المذبوح، وكانت يده المغطاة بالدم تثير اصطفاقات صوتية ونظر، بعيداً، فوق المحيط.

تستطيع أن تقول لهم إن الحيوان أنهى حياته، هنا.

حافظ على نظره المثبت في الشرق، من الضفة الأخرى للخليج، والسكين في يده اليمنى المرفوعة إلى نصفها، مقدماً للجمهور صورة مؤثرة لإحاربه.

قال «كول» محدراً: - سيقومون برفع دعوى ضدك، بتهمة انتهاك القوانين التي تنظم الصيد البري والبحري في الولاية. وهذا يعادل غرامة كبيرة وثقيلة. ويمكن أن تفقد وظيفتك هنا. هل أنت موظف مثبّت؟

تنفّس «يازي» ونظر حواليه، نزل سكينه على طول جسده، والتقى نظره بنظر «كول» للمرة الأولى.

قال: - لقد رأيت في منامي أن علي أن أصنع سبعة أسهم، وأحتاج إلى وتر الوعل كي أصل إلى ذلك. وقام بإبراز إبهامه وعليه جبيبة) لقد جرحته يدي، وأنا أحاول تشذيب سنان الريشة. أنت على حق، فأنا لست موظفاً مثبّطاً.

قال «كول» موافقاً: - تستطيع أن تنزع الكثير (من الأوتار) من قوائم الوعل، أليس كذلك؟

نظر «يازي» إلى الوعل بعض الهنديات. - سيكون الأمر بالكاد، منتصفاً، ولكن، ربما، أوافقك، إذا، لن أأخذ الليخنة؟

- لا.
- طيب.

التفت «كول» تجاه الشرطة التي كانت تلتصق بكف نائب رئيس الجامعة.

قال مفسراً: - يجب أن يحتفظ بالقوائم. إنها من أجل طقوس احتفالية، وحده الهندي الأحمق يستطيع فهمها. ولكنه يدعنا نأخذ باقي أجزاء الوعل.

قالت الشرطة: - هيا، تعالوا، دقيقة.

ولكن نائب رئيس الجامعة، وضع نفسه خلفها، وتحدث معها برنة سريعة ولكن دون أن يرفع صوته، ملقياً، في إحدى اللحظات، نظرة على السكين القاطع، الذي كان الهندي «يازي» ما يزال ممسكاً به.

قالت الشرطة ملخصة: - موافقة. قولوا له أن يقطع القوائم، وأن يترك الباقي كما هو إن أجهزتنا المختصة ستهتم بحمل الجلد، وستنظف هذه القذارات.

وبينما كانت الشرطة ما تزال تتحدث، كان الهندي «أليكس» منهمكاً في قطع القوائم، وفي فصلها، الواحدة تلو الأخرى، على مستوى الركبة، وفي وضعها على الغنشب، برقة. وخلفه، كان «كول» يسمع امرأة تقول بهمس:

- لقد تمت حلحلة المشكلة إنه هندي. وبعد أن أخذ القوائم كلها ووضعها تحت ذراعه اليمنى، ظل «أليكس» واقفاً، والسكين في يده، ونظره مسلط على «كول».

- أيت عندي، يجب أن نتحدث. نظر «كول» إلى نائب رئيس الجامعة، حرك كتفيه، قبل أن يتبع الرجل الشاب في اتجاه المنزل الأقرب. في الداخل، وضع «أليكس» قوائم الوعل على طاولة المطبخ، وقال لصيفه:

- اجلس.

محمد المزدوي



A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:
Saif Al Rahbi

P.O. Box, 855, Postal Code.. 117, Al-Wadi Al-Kabeer,
Sultanate of Oman. Tel.: 601608 Fax.: 694254

الإشراف الفني والتنفيذ
خلف بن سعيد العبري

البريد الإلكتروني
nizwa99@omantel.net.om

عنوان نزوى على شبكة الانترنت
www.nizwa.com

طبع بمطابع: مؤسسة عُمان للصحافة والأبناء والنشر والاعلان
ص.ب : ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٣ سلطنة عمان، البدالة : ٦٠٤٤٧٧ ، فاكس : ٦٩٩٦٤٣
الاعلانات : العمانية للاعلان والعلاقات العامة مباشر : ٦٠٠٤٨٣، ٦٩٩٤٦٧، ص.ب ٣٣٠٣ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

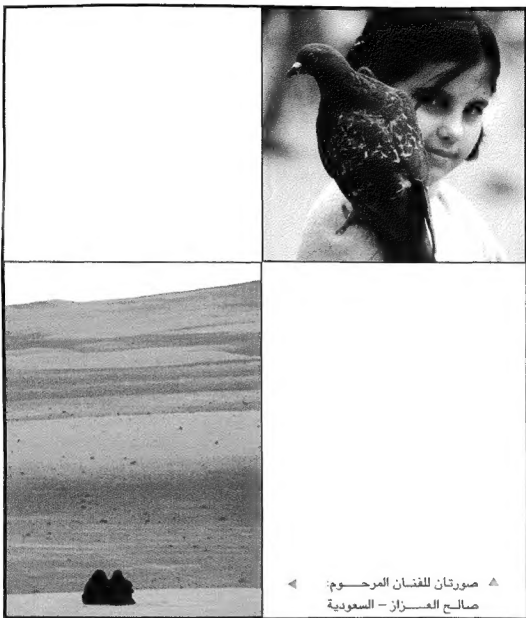
Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O. Box, 974, Postal Code.. 113, Muscat, Sultanate of Oman. Tel.: 604477 Fax: 699643
Advertising: Al-OMANEYA ADERTISING & PUBLIC RELATIONS Tel.: 600483, 699467, P.O. Box 3303, P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

إشارات

- المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - أسفين - التعامل مع أصحابها.
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الإلكتروني.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحياناً تخضع لقياس زمني طويل نسبياً بسبب فصلية الإصدار.



العدد الثالث والثلاثون
يناير ٢٠٠٣ م - شوال ١٤٢٣ هـ



▲ صورتان للفنان المرحوم:
صالح العزاز - السعودية

السلطان الأفيو: صورة بعدسة: سالم بن هلال المعمري - سلطنة عُمان. ◀

إبراهيم أحمد سعيد - رويج
ديما - محمد المزديوي -
نضال الصالح - أحمد يوسف
داود - يحيى بن الوليد -
سمير اليوسف - فاطمة
المحسن - نادر كاظم -
عبدالعزیز موافي - حسين
الموزاني - عفاف عبدالمعطي
- زوينة خليفان - حسن
أوزال - خالد زغریت - عماد
شبانة - هلال البادي - نهيا
لطفي - نبيل ياسين - هاشم
شفيق - دليدار قلمز - كاظم
الحجاج - غازي الذبيبة -
حسونة المصباحي - عائشة
ارتاؤوط - حكيم ميلود -
ياسين عدنان - سعاد
الكواري - علوان مهدي
الجيلاني - خالد المطاوع -
منصور العجالي - نبيل
منصر - ابتسام أشروي -
عبدالناصر صالح - يحيى
الناعمي - عبدالله البلوشي
غادة الطواني - أحمد
الرحبي - خالد العزري -
عارف علوان - ناصر الغيلاني -
جمال الغيلاني - أحمد بلعاج
اية وارهام - فخري صالح -
ادموندهسرل - علي محمد
اسير - مانويل مونتالبان -
محسن الرملي - عبدالله رضوان
- محمود جابر عباس -

ننڤا

NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

